

प्रकाशक :
साहित्य भवन लिमिटेड,
प्रयाग ।

द्वितीय संस्करण
मूल्य २)

मुद्रक :
गिरिजाप्रसाद श्रीवास्तव,
हिन्दी साहित्य प्रेम, प्रयाग ।



पंडित अमरनाथ झा

—
पूज्य गुरुदेव

५० अमरनाथ झा, एम्० ए०, डी० लिट्

वाइस चांसलर, इलाहाबाद यूनिवर्सिटी

की

सेवा में

सादर समर्पित ।

अपनी बात

हिंदी नाटक-साहित्य के इतिहास में 'प्रसाद' जी सर्वप्रथम मौलिक और प्रसिद्ध नाटककार हैं, यह बात सर्वत्र मान्य है। आधुनिक नाटककारों में उनका स्थान भी सर्वोच्च है। उनके नाटकों में प्राचीन और आधुनिक नाट्यशैलियों का अत्यन्त सुन्दर सम्मिश्रण तो मिलता ही है, साथ ही उनका एक आदर्श है जिसने उनकी रचनाओं को एक अपूर्व रूप दे दिया है। इस आदर्श के उपयुक्त उपकरणों का भी उनकी रचनाओं में अभाव नहीं है। प्रस्तुत पुस्तक में सुयोग्य लेखक ने 'अजातशत्रु', 'स्कन्दगुप्त' और 'चन्द्रगुप्त' नामक तीन ऐतिहासिक नाटकों को लेकर 'प्रसाद' जी की नाट्य-कला और उनके नाटकों का कथा-संगठन चरित्र-चित्रण, अतर्द्धन्ध, आदर्श आदि मुख्य मुख्य बातों पर सरल और सुन्दर ढंग से विचार किया है। साहित्यिकों तथा विश्वार्थियों के लिए यह एक उत्तम और उपयोगी रचना है। अतः इसका त्वीन सस्करण हिंदी पाठकों के सामने रखते हुए हमें हर्ष हो रहा है।

पुस्तोत्सदाय टडन,

मंथ्री,

साहित्य भवन लि०, प्रयाग ।

दो शब्द

यह पुस्तक कई वर्ष पूर्व ही प्रारम्भ हो चुकी थी परन्तु अनेक कारणों से अग्र समाप्त हो सकी है। श्री प्रसाद जी के ऊपर इधर कुछ वर्षों में ही अच्छा साहित्य प्रकाशित हो चुका है परन्तु उनके नाटकों का सम्यक् विवेचन अभी तक देखने में नहीं आया। शिलीमुखजी की “प्रसाद की नाट्यकला” बहुत पहले प्रकाशित हो चुकी थी। उसके बाद भी प्रसादजी की नाट्य रचना जारी रही। शिलीमुखजी ने मुख्यतः अज्ञातशत्रु तक प्रकाशित नाटकों के आधार पर ही प्रसाद की कला का विवेचन किया है। इसलिए बाद में प्रकाशित दो महत्वपूर्ण नाटकों की आलोचना उनकी पुस्तक में नहीं आ सकी है। प्रस्तुत पुस्तक का उद्देश्य शिलीमुखजी के कार्य को आगे बढ़ाना ही है।

दो शब्द पुस्तक के नामकरण पर निवेदन करना आवश्यक है। पुस्तक का नाम “प्रसाद के तीन ऐतिहासिक नाटक” रखा गया है यद्यपि इसमें इन नाटकों की आलोचना की अपेक्षा लेखक का उद्देश्य प्रसाद की नाट्यकला का अध्ययन अधिक रहा है। स्थानाभाव के कारण प्रसाद के केवल तीन नाटकों और उनमें आये हुए मुख्य चरित्रों का ही विवेचन हो सका है, परन्तु इस सीमित क्षेत्र में भी प्रसाद की नाट्यकला के सभी अंगों का पूर्ण अध्ययन प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया गया है।

पुस्तक लिखने में मुझे जिन लेखकों की पुस्तकों से सहायता प्राप्त हुई है उनका मैं सदैव आभारी रहूँगा। उन लेखकों के नाम उनकी पुस्तकों से लिए गये उद्धरणों के साथ ही दे दिये गये हैं। अपने बाल-मित्र श्री हनुमानप्रसाद तिवारी जी का मुझे बड़ा सहयोग मिला है परन्तु आत्मीयता की दृष्टि से उन्हें धन्यवाद देना ठीक नहीं मालूम

होता यद्यपि कभी-कभी आधी रात तक ठंड में बैठकर इस पुस्तक की पांडुलिपि सशोधन में जब उन्हें अधिक देर हो जाती थी तब मुझे उनके ऊपर दया भी आती थी और श्री पूज्य भाभीजी के क्रोध का स्मरण भी हो आता था । अपने दूसरे मित्र श्री राजेन्द्रमिह गोड और श्री मानिकलाल जी को भी मैं इस समय नहीं भूल सकता जिन्होंने इस पुस्तक के लिखने के लिए प्रेरित किया था और जिनकी स्वाभाविक सुहृदयता से मुझे समय-समय पर बड़ा उत्साह मिलता रहा ।

अन्त में डाक्टर रामकुमार जी वर्मा का भी जिन्होंने अपना बहुमूल्य समय देकर इस पुस्तक की भूमिका लिखने का कष्ट किया है, मैं सब से अधिक ऋणी हूँ ।

दुख है कि पूर्ण सावधानी रखते हुए भी पुस्तक में प्रेस की कई भूलें रह गई हैं । आशा है पाठकगण भाषा की इन त्रुटियों की ओर ध्यान न देंगे ।

इस पुस्तक द्वारा यदि मे साहित्य की कुछ भी सेवा कर सका तो अपने परिश्रम को सफल समझूंगा ।

क्राइस्ट चर्च कालेज, /
कानपुर, (
अप्रैल, १९४४

राजेश्वरप्रसाद अग्रवाल

भूमिका

साहित्य किसी भी राष्ट्र की ऐसी साधना है जिसमें उसे आत्माभि-
व्यक्ति के साथ ही साथ आत्मोन्नति की प्रेरणाएँ प्राप्त होती हैं। वह
आत्मोन्नति न केवल उसकी अंतरंग भावनाओं में होती है प्रत्युत उसके
चारों ओर जो राजनीतिक और सामाजिक परिस्थितियाँ होती हैं, उनसे
भी वह यथोचित स्फूर्ति प्राप्त करता है। इस प्रकार साहित्य के विकास
में परिस्थितियों का भी बहुत बड़ा हाथ रहा करता है। साहित्य और
समाज एक-दूसरे को प्रभावित करते हुए अपने दृष्टि-बिन्दु निर्धारित
करते चलते हैं।

हिन्दी साहित्य अपने निर्माण और विकास में परिस्थितियों से विशेष
प्रभावित हुआ है। चारणकाल, भक्तिकाल, कलाकाल और आधुनिक
काल में जो विशेष विचार-धाराओं की प्रगति चली है, वह साहित्य की
विविध शैलियों की जननी है। यद्यपि इतिहास का विभाजन विशिष्ट
कालों में न होकर अपने विकास की परिस्थितियों में होना चाहिए।
तथापि किसी भी काल की प्रमुख विचार-धाराएँ उपेक्षा की दृष्टि से
नहीं देखा जा सकती। सामाजिक और राजनीतिक परिस्थितियाँ साहित्य
के विकास में ऐसी ही निर्माण सीमाएँ हैं जैसी किसी नाटक में सधियाँ
हुआ करती हैं।

हिन्दी साहित्य के विकास पर दृष्टि डालते समय ये परिस्थितियाँ
महत्त्वपूर्ण हैं। आधुनिककाल जो भारतेन्दु के युग में प्रारंभ होता है,
विचार धाराओं के तीव्र घान और प्रतिघात से अपने निर्माण में विशेष
मग्न हुआ है। पश्चिम का संपर्क उसे अपने नवीन रूप के निर्धारण
में विशेष सहायक हुआ है। पश्चिम में साहित्य ने जीवन की जिस
दृष्टिकोण ने ग्रान्थना की है, वह दृष्टिकोण हिन्दी के सामने
भी आया और उसके यथार्थवाद ने हिन्दी साहित्य को विविध विचार-

क्षेत्रों में अपना विकास करने के लिए प्रेरित किया। भारतीय विद्रोह, बग-भग, महायुद्ध और असहयोग आन्दोलन आधुनिक साहित्य को अग्रसर करने में सहायक हुए हैं और उनमें उन्मूलक भी प्राप्त हुई है। इसी समय हिन्दी साहित्य को पश्चिम के दृष्टिकोण में अपना विकास करते हुए भारतीयता के प्रति स्वाभिमान भी प्राप्त हुआ है। उसने नाटक, उपन्यास, कविता और कहानी में सांस्कृतिक इतिहास की पृष्ठभूमि पर अपने आधुनिक सपना में भाग लिया है और अपने भविष्य-निर्माण का पथ प्रस्तुत किया है। साहित्य ने राष्ट्रीय भावनाओं के साथ ही साथ अन्तर्-प्रीय सहानुभूति भी अपनायी और ऐसी दृष्टि प्राप्त की जो भौगोलिक और ऐतिहासिक सीमाओं से नहीं रोकी जा सकती।

सांस्कृतिक और अन्तर्-प्रीय विचारों को साहित्य में प्रकट कराने वाले साहित्य-निर्माताओं में श्री जयशंकर 'प्रसाद' का प्रतिभा सर्वतात्पर्यपूर्ण है। नाटक, कविता, उपन्यास, कहानी और निबन्ध में उन्होंने भारतीयता का अभिमान जिस कलात्मक ढंग से प्रस्तुत किया है वह हिन्दी साहित्य में अद्वितीय है। उनके नाटक तो इस दृष्टि में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हैं। ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर उन्होंने भारतीय मनोविज्ञान को जिस स्पष्टता के साथ अंकित किया है वह न केवल हिन्दी की अग्रणी कृति है बल्कि वह भारतीय इतिहास और साहित्य की अग्रणी कृति भी है। अज्ञातशत्रु, स्कन्दगुप्त और चन्द्रगुप्त उनके प्रमुख नाटक हैं जिन पर किसी भी साहित्य का गर्व हो सकता है। उनमें दृष्टिकोण के तीन उदाहरण लीजिए —

‘अतीत के वस्त्र कटोर हृदय पर ताड़ित रहता निराश्रित शरीर के,
ता कभी मिटेंगे ? यदि आपकी टुकड़ा देता वर्तमान में ।
चित्र लीचिवे, जो भविष्य में उदात्त हो सकेगा ।
जान्ति दे । दूसरे को सुनी बनाकर नृत्य करने का अन्तर्गत ।

[अज्ञातशत्रु पृष्ठ ११३]

“युद्ध क्या गान नहीं है ? रुद्र का शृ गीनाद, भैरवी का तारुण्य-
नृत्य और शक्तों का वाद्य मिलकर भैरव संगीत की सृष्टि होती है ।
जीवन के अन्तिम दृश्य को जानते हुए, अपनी आँखों से देखना, जीवन
रहस्य के चरम सौंदर्य की नग्न और भयानक वास्तविकता का अनुभव
केवल सच्चे वीर हृदय को होता है । ध्वसमयी महामाया प्रकृति का यह
निरंतर संगीत है । उसे सुनने के लिए हृदय में साहस और बल एकत्र
करो । अत्याचार के श्मशान में भी मंगल का—शिव का, सत्य मुंदर
संगीत का समारंभ होता है ।”

[स्कन्दगुप्त, पृष्ठ ४५]

“समझदारी आने पर यौवन चला जाता है—जय तक माला गँथी
जाती है तब तक फूल कुम्हला जाते हैं । जिसमें मिलने के सम्भार की
इतनी धूमधाम, सजावट, बनावट होती है, उसके आने तक मनुष्य
हृदय को सुन्दर और उपयुक्त नहीं बनाए रह सकता । मनुष्य की चंचल
स्थिति तब तक उसे उस श्यामल कोमल हृदय को मरुभूमि बना देती
है । यही तो विषमता है ।”

[चन्द्रगुप्त, पृष्ठ १३०-१३१]

प्रसाद के इस व्यापक दृष्टिकोण को स्पष्ट रूप से समझने की आव-
श्यता है । प्रसाद जैसे कलाकार का अध्ययन आधुनिक आलोचना
का विषय होना चाहिये । उसने साहित्य के विद्यार्थियों को अपने जीवन
के आदर्श प्राप्त होंगे । अभी तक प्रसाद के नाटकों की आलोचनाएँ और
उनके दृष्टिकोण को पहचानने के प्रयास कम हुए हैं । डा० जगन्नाथ
प्रसाद तिवारी और शिजीमुख जी की कृतियाँ इस क्षेत्र में प्रशंसनीय
हैं । प्रस्तुत पुस्तक भी इस दिशा में एक सफल प्रयत्न है । श्री अर्गल
जी हिन्दी के सफल समालोचक हैं और उन्होंने सांस्कृतिक और ऐति-
हासिक पृष्ठभूमि पर प्रसाद के नाटकों का विशेष अध्ययन किया है ।
वे साहित्य में सांस्कृतिक और राजनीतिक परिस्थितियों का महत्त्व जानते
हैं और इसी कारण वे प्रसाद की नाट्यकला और भाव-क्षेत्र की विवेचना

बड़े सुन्दर ढंग में कर सके हैं। प्रसाद के नाटकों का यह अध्ययन सामाजिक और राजनीतिक पृष्ठभूमि पर पूर्णतया नवीन और मौलिक है। स्थानाभाव के कारण उन्होंने प्रसाद के तीन प्रमुख नाटक ही चुने हैं।

श्री अर्गल जी संगीतज्ञ, चित्रकार और काव्य-प्रेमी भी हैं। इन तीनों की समष्टि से वे प्रसाद जी की सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक पात्रों की भावात्मक सृष्टि पूर्ण रूप से समझने में सफल हुए हैं। देवमेना के चरित्र की दिव्य अनुभूति मुझे अर्गल जी की समीक्षा में पूर्ण सन्तोषजनक मिली। देवमेना के जीवन की संगीत-प्रियता में क्रीड़ा करता हुआ प्रेम और आत्मोत्सर्ग अर्गल जी की आलोचना में स्पष्ट हुआ है। इसी प्रकार स्कन्दगुप्त और चाणक्य की चरित्र-रेखा भी स्पष्ट हो गई है।

यह पुस्तक हिन्दी के विद्वान् और विद्यार्थियों का ध्यान अपनी ओर आकर्षित करेगी यह मेरा विश्वास और सन्तोष है।

हिन्दी विभाग,
प्रयाग विश्वविद्यालय

रामकृष्ण वर्मा

प्रयाग

२०-४-८८

विषय-सूची

	पृष्ठ १—६२
प्रसाद की नाट्य-कला	१
भारतीय नाटक	८
प्रसाद में पूर्व और पश्चिम	२१
प्रसाद की नाट्य कला के मूलतत्व	४०
कथपकथन	५०
संगीत	६३—८१
अज्ञातशत्रु	६३
दाशनिक पृष्ठभूमि	७१
कथा-संगठन	७३
चरित्र चित्रण	७५
अज्ञातशत्रु	७६
विन्नसार	८२—१२२
स्कन्दगुप्त	८२
कथा-संगठन	८२
चरित्र-चित्रण	८६
स्कन्दगुप्त	१०६
देवसेना	११६
भटार्क	१२३—१४५
चन्द्रगुप्त	१२३
रचना-तिथि	१२६
कथा संगठन	१३०
चरित्र-चित्रण	१३४
चन्द्रगुप्त	१३८
चाणक्य	१४६
उपसंहार	

प्रसाद को नाट्य-कला

भारतीय नाटक

नाटकों का जन्म

अनुकरण प्रवृत्ति ही नाट्य साहित्य की जननी है। अतएव नाटक के सभी उपकरण हमारी मानव वृत्तियों में ही अन्तर्निहित हैं। उनके लिए न तो हमें समाज की और न संस्कृति की आवश्यकता है। परन्तु साहित्य सुव्यवस्थित समाज में ही विकसित हो सकता है, अतएव नाट्य साहित्य का प्रादुर्भाव सम्यता के विकास के साथ ही साथ हुआ। आदिम निवासियों की अनुकरण प्रवृत्तियों ने धार्मिक उत्सवों पर देवता की पूजा को अधिक प्रभावशाली, शिक्षा-पूर्ण और मनोरंजक बनाने के लिए उनकी स्तुतियों को एक प्रकार की रासलीला अथवा राम-लीला में परिवर्तित कर दिया, जिनमें उन देवी-देवताओं के जीवन की घटनाओं का अभिनय एक या दो पात्रों द्वारा किया जाता था। इन अभिनयों में सर्गात की प्रचुर मात्रा थी, क्योंकि वास्तव में ये देवी-देवताओं की प्रार्थनाएँ ही थीं। क्रमशः संगीत का मात्रा कम होती गई और योल-चाल की भाषा का प्रयोग इन पूजाओं में होने लगा।

संस्कृति के विकास के साथ ही साथ इन अभिनयों में साहित्य की पुष्टि भी दी जाने लगी ।

भारतवर्ष के नाट्य साहित्य का उद्भव काल ऐतिहासिक पृष्ठ-भूमि के परे अधरार में छिपा हुआ है । वह किस समय निश्चित हुआ यह ठीक रूप से नहीं कहा जा सकता । प्रारंभ में इसकी रूपरंगा तथा थी, यह केवल कल्पना से ही या अन्य देशों के नवजात नाट्य साहित्य के अध्ययन से ही जाना जा सकता है । यूनान और चीन के नाट्य साहित्य का जन्मकाल, उनकी शेषवावस्था तथा किशोरावस्था के निपट में हमारे पास प्रचुर सामग्री है । अतएव यूनान और चीन के साहित्यिक आधार पर ही हम भारत के प्रारंभिक नाट्य साहित्य की कल्पना कर सकते हैं ।

यद्यपि पहले यूनान देश में डायोनिजस देवता की पूजा करने के लिए लोगोंने अजा गीतों की रचना की थी । डायोनिजस हमारे यहाँ के गणेश जी के समान अर्द्ध मानव और अर्द्ध पशु थे । अन्तर केवल इतना ही था कि उनका मुँह मानवीय था और देह अजा की । इसी कारण अजा गान गाते समय, गायक बकरी का चमत्कार अपने ऊपर आटविट करने थे । अजा गान वास्तव में प्रार्थना ही थी और गान के रूप में एक-दो पात्रों द्वारा पढ़ी जाती थी । धीरे-धीरे ये गीत परिचित होकर ट्रेन्डी या टुगान्त नाटकों के नाम से प्रसिद्ध हो गये ।

तुगान्त नाटकों का भी प्रादुर्भाव इसी रूप में हुआ था । शायद इस काल में उनका परलोक या भवैकल अरुणीत गीत गान का सम्बन्ध चरने तथा गानों पर व्यंग्य करने जानने का ही सम्बन्ध था । वर-वार प्रसिद्ध होकर तुगान्त नाटकों के रूप में आये ।

तुगान्त नाटकों का उद्भव

नाटकों का उद्भव इसी आधार पर हम कह सकते हैं कि इसका यही वैदिक-काल में ही नाट्य रचना होने लगी थी, यद्यपि यह

वास्तविक रूप का हमें पता नहीं । महाभारत और रामायण-काल में हमें दो एक नाटकों के नाम मिलते हैं, परन्तु उन नाटकों की प्रतियाँ अभी तक प्राप्त नहीं हुई । नाटकों का ऐतिहासिक ज्ञान हमें व्याकरणाचार्यों के समय से मिलता है । पाणिनी के कथानुसार उनके बहुत पहले ही भारतवर्ष में नाट्य साहित्य पर लक्षण ग्रन्थ आदि बने चुके थे । अतः यह स्वयं-सिद्ध है कि व्याकरण-काल तक यहाँ पर नाटकों का इतना प्रचार हो गया था कि लोगों ने उनके विषय में नियमादि बनाना प्रारम्भ कर दिया था । पाणिनी का समय लगभग ३०० ई० पू० माना जाता है, इसलिए भारतवर्ष में ईसा के कई शताब्दी पूर्व से ही नाटक रचना होने लगी थी । कालिदास का समय जो पहले नाटकों का बालकाल समझा जाता था, वास्तव में नाटकों के विकास का मध्य युग था । यद्यपि यह सत्य है कि कालिदास के पूर्व के नाटकों का ज्ञान न होने से नाट्य साहित्य का अध्ययन कालिदास के ही समय में प्रारम्भ होता है ।

कालिदास ने मालविकाग्निमित्र, विक्रमोर्वशी तथा शकुन्तला तीन बहुत ही उत्तम और विश्वविख्यात नाटक लिखे । शकुन्तला तो कवि की अमरवृत्ति है जो कई भाषाओं में अनूदित भी हो चुकी है । कालिदास के उपरान्त श्री हर्ष ने नागानन्द और रत्नावली नाटक लिखे तथा श्री शूद्रक ने मृच्छकटिक नामी एक सुन्दर और सर्वाङ्गपूर्ण नाटक लिखा । इनके पश्चात् ८वीं शताब्दी में महाराज यशोधर्मान के राज-कवि भवभूति ने नाटकशास्त्रों के नियमों में विशदता और सशोधन-सा करते हुए अपने कई उत्तम नाटक लिखे जिनमें उत्तर रामचरित, महावीरचरित और मालती माधव विशेष प्रसिद्ध हैं । इन्होंने अपने नाटकों में नाटकीय सिद्धान्तों का उल्लेख भी यथेष्ट किया । परन्तु कवि की प्रतिभा ने कहीं भी इनकी कला को नीरस या शक्तिहीन नहीं बनाया ।

९वीं शताब्दी में भट्ट ने और विशाखदत्त ने मुद्राराक्षस नाटक लिजे । इनके उपरान्त राजेश्वर ने बालरामायण और कूर्ममञ्जरी की रचना की ।

स्कन्दगुप्त की ये अन्तिम पक्तियाँ किमके हृदय में त्याग का भाव उत्पन्न न कर देगी ।

“कष्ट हृदय की कसौटी है । तपस्या अग्नि है । मन्त्राद् यदि इतना भी न कर सके तो क्या ! सब चाणक सुखों का अन्त है । जिसमें सुखों का अन्त न हो इसलिए सुख करना ही न चाहिए । मेरे इस जीवन के देवता ! और उस जीवन के प्राप्य क्षमा ।”

इतिहास की दृष्टि से महाराज विजयार की मृत्यु अन्तिम दृश्य में आवश्यक थी, परन्तु मरणान्त होते हुए भी अज्ञातशत्रु सुखान्न नाटक ही रहा है । हृदय की उत्कट वामनाओं का अन्त शान्ति में हाता है । विरुद्धक, श्यामा, मागन्वी, छलना और अज्ञात अपने अपने चित्त के विकारों को छोड़कर सत्पथ पर आते हैं । यद्यपि विजयार का अन्तिम अंक में लडखड़ा कर गिरना उसकी मृत्यु का स्रोतक है, परन्तु यह दृश्य सुख और शान्ति का ही दृश्य है । महाराज विजयार की मृत्यु “ओह इतना सुख मैं एक साथ सहन न कर सकूँगा” कहते हुए ही होती है, साथ ही भगवान् गौतम का प्रवेश और उनका अमय हाथ उठाना विजयार के हृदय की तथा उस अवसर की पूर्ण शान्ति का सूचक है । अज्ञातशत्रु का कथानक कुत्र अणो में शेक्सपियर के रिचर्ड द्वितीय और किंग लियर से मिलता है । परन्तु प्रसाद का नाटक शेक्सपियर के नाटक से बिल्कुल ही भिन्न है । अज्ञातशत्रु नाटक शेक्सपियर के १५० में किंग लियर के समान भयानक ट्रेजरी होती है ।

जीवन का महान आदर्श उपस्थित करने के लिए तथा नाटका १२। जनता में सुत्र शांति का मन्देश देने के लिए, मर्मरुत नाटकों ने ह नियम बना रखा था कि नाटकों के नायक सर्वलोक प्रिय तथा उनके कथानक हमारे वास्तविक अथवा ऐतिहासिक इथो में ही मिल पाय । राजाओं वा देवताओं के जीवन मावारण जनममृत ह लिए वेगो की मनोरन्क रखा करते हैं । साथ ही ऐम चरित्र दर्शक के हृदय में अपने आप ही पुण्य के प्रति प्रीति और पाप के प्रति घृणा उत्पन्न करा सकते

है। पाप का पतन दिखाने के लिए या नायकों के चरित्रों के आदर्शों को अधिक दीप्तमान करने के लिए खल-नायकों (Villain) के पूर्ण विकसित चरित्र भी रखे जाते थे, लेकिन पश्चिमी दृष्टि से यहाँ पर कोई Poetic Justice न होता था जहाँ कि पापी अपने दुष्कर्मों का परिणाम भोगे और पुण्यात्मा विजयी हों। पापी की सबसे बड़ी यत्रणा उनकी मनोवेदना है—उसकी आत्मा की भर्त्सना है। अतएव भौतिक वा शारीरिक कष्ट न दिखला कर, साथ ही नायकों का महान् आदर्श उपस्थित करने के लिए प्रत्येक पापी नायक द्वारा क्षमा कर दिया जाता था। इस प्रकार इन चरित्रों के द्वारा तथा उनकी जीवन-घटनाओं के द्वारा नाटक एक आदर्श वतावरण का ही चित्र मालूम होता था। भटार्क की भर्त्सना और स्कन्द, चाणक्य अथवा विजसार का क्षमा-दान इसी रूप में ही है।

कर्म का आदर्श संस्कृत नाट्यकारों के सम्मुख सदा ही रहता था और इस दृष्टि में त्याग और सेवा नायक के सबसे बड़े गुण थे। चाणक्य सचमुच में कूटनीति का निर्माता था और उसका कौटिल्य नाम उनके चरित्र का ही द्योतक है। लेकिन उस ब्राह्मण ने जो कुछ किया दूसरों के लिए—स्वयं के लिए नहीं। इसी कारण वह सुद्राराजस का नायक हो सका। चन्द्रगुप्त का चाणक्य भी कर्म के इसी आदर्श की भावना है।

“मोर्त्य तुम्हारा पुत्र आर्यावर्त्त का सम्राट है। अब और कौन सा सुख तुम देखना चाहते हो ? कापाय ग्रहण कर लो जिसमें अपने अभिमान को मारने का तुम्हें अवसर मिलेगा।”

+

+

+

“कितना गौरवमय आज का अरुणोदय है। भगवान् सविता तुम्हारा आलोक जगत का मंगल करे। मैं आज जैसे निष्क्राम हो रहा हूँ।”

चरित्रों नम्राट भी अपना कार्य करते हुए अन्त में तपोभूमि की ओर ही जाते हैं। इस उद्देश्य के कारण संस्कृत नाटकों के अन्तिम

दृश्य चाहे वे करुण रस से ओतप्रोत हों या उनमें सुख का समीर बहता हो, सदैव एक अनुपम शान्ति लिये हुए रहते हैं। जो शान्ति इस ससार के वातावरण से भिन्न हमें दूसरे वातावरण की ओर ले जाती है। प्रसाद जी के सभी नाटकों का अन्त इसी शान्ति में होता है। उनमें एक प्रकार का वैराग्य भाव मालूम होता है।

“यदि मैं सम्राट् न होकर किसी विनम्र लता के कोमल किमलय कुरमुट में एक अश्विनी फूल होता और समार की दृष्टि मुझ पर न पड़ती, पवन की किसी लहर को सुरभित करके धीरे से उस थाले में चू पड़ता, तो इतना भीषण चीत्कार इग विश्व में न मचता।” — अजातशत्रु

+ + +

स्कन्दगुप्त और चन्द्रगुप्त नाटकों के अन्तिम दृश्यों के उदाहरण हम ऊपर उद्धृत कर ही चुके हैं।

आदर्श वातावरण चित्रित करने की दृष्टि से संस्कृत नाटकों में नित्यप्रति की बातों का प्रदर्शन वर्जित था। कटु सत्यता और भौतिकवाद रगमच पर दिखाना आचार्यों के मिथ्यान्त के प्रतिकूल था, क्योंकि ऐसे दृश्य आदर्श लोक के निर्माण में बाधक रहते हैं। उगी पागण भरतमुनि ने लम्बी यात्रा, हत्या, युद्ध, राजविद्रोह, गाना पीना, रूप-पहनना, स्नान आदि का दिखलाना निषेध कर दिया था। प्रसाद जी ने स नियम के विरुद्ध जो दृश्य रखे हैं, वे केवल पश्चिमीय नाटकों के भाव के कारण ही।

संस्कृत नाटकों में प्रकृति वर्णन

संस्कृत नाटकों के धार्मिक संस्कारों के कारण ही उनका प्रकृति वर्णन अतिरञ्जित हो उठा है। आत्मा केवल मनुष्य में ही नहीं है। परमात्मा विश्वात्मा है। अतएव क्या फल-फूल, क्या पशु-पत्नी एवं सहोदर का संबंध, सभी एक दूसरे के दुःख में दुःखी और एक दुःखी के

सुख से सुखी होते हैं। सीता और शरुन्तला का वियोग उन्हीं तक सीमित न था। उसमें प्रकृति की भी पूर्ण सहानुभूति थी। पूर्ण प्रकृति उस विश्वात्मा का प्रतिबिम्ब ही तो है। रहस्यवादी कवि भी आत्मा की नित्यता और जीव की एकता में विश्वास करता है, और प्रथम रहस्यवादी कवि होने के कारण भी प्रसाद जी इस प्रभाव से अछूते नहीं बचे हैं। यद्यपि ससार के किसी भी देश के नाटकों में रहस्यवाद नहीं पाया जाता लेकिन प्रसाद जी के रहस्यवाद का प्रभाव उनके नाटकों पर थोड़ा बहुत अवश्य है। देवसेना प्रकृति देवि की ही सौम्य मूर्ति है। उसका संगीत और फूलों से लदे हुए पारिजात का संगीत एक ही है।

“तुमने एकान्त टीले पर, सब से अलग, शरद के सुन्दर प्रभात में फूला हुआ, फूलों से लदा हुआ पारिजात वृक्ष देखा है ?

“नहीं तो।

“उसका स्वर अन्य वृक्षों से नहीं मिलता। वह अकेले अपने सौरभ की तान से दक्षिण पवन में कम्प उत्पन्न करता है, कलियों को चटका कर, ताली बजाकर झूम-झूम कर नाचता है। अपना नृत्य, अपना संगीत वह स्वयं देखता है, सुनता है। उसके अन्तर में जीवन शक्ति वीणा बजाती है। वह बड़े कोमल स्वर में गाता है—

घने प्रेम तर तले ”

संस्कृत नाटकों में चरित्र चित्रण

संस्कृत नाटकों की तीसरी विशेषता उनके चरित्र-चित्रण की है। पूनानी नाटकों के प्रतिकूल संस्कृत नाटकों में चरित्रों की संख्या अधिक रहा करती थी और उनमें सभी वर्गों के चरित्रों का चित्रण भी होता था। संस्कृत नाट्यशास्त्रों ने चरित्रों को कई वर्गों में विभाजित किया है और साथ ही प्रत्येक वर्ग की मुख्य-मुख्य बातों का समावेश

किया है। प्रसाद जी के नाटकों में यद्यपि नाटकीय पात्रों की भग्मार है परन्तु उसे संस्कृत का प्रभाव कहना भूल होगा। नाटककार की चरित्र निर्माण-शक्ति स्वयं नाटककार की प्रतिभा और कल्पना पर अवलंबित रहती है—वाह्य प्रभावों पर नहीं।

संस्कृत नाटकों का वातावरण यूनान के नाटकों के वातावरण के समान प्रत्यक्षवादी नहीं रहता। संस्कृत नाटक देवी-देवताओं के चरित्रों द्वारा, पौराणिक और ऐतिहासिक कथा सघटन द्वारा और अपनी कल्पना शक्ति के सहारे एक दैवीय, अलौकिक, आदर्शात्मक वातावरण को निर्मित करते हैं। यूनानी नाटक भी यद्यपि अतिप्राकृत (Super-natural) शक्तियों को रंगमंच पर लाते हैं, परन्तु वे अप्रत्यक्ष रूप में ही, इस संसार के लोगों को खिलौना मात्र समझ कर ही, काम करती हैं। यूनानी नाटक की कैथारसिस और भाग्य का व्यंग हमारी वास्तविक परिस्थिति को और भी अधिक विकट बनाने को रहा करती है। प्रसाद जी के नाटक इस रूप में भी संस्कृत के नाटकों के अधिक समीप हैं। उनके कथानक, और पात्र आदर्शलोक का ही निर्माण करते हैं और यद्यपि उनके नाटकों में देवी-देवताओं तथा लोकान्तर शक्तियों को स्थान नहीं दिया गया है, परन्तु उनके आदर्श चरित्र भगवान् नुत, मल्लिका, वासवी, देवकी, देवमेना, आदि अपने दैवीय गुणों में किन देवताओं से कम हैं? संस्कृत के इस आदर्शलोक में वास्तविकता लाने के लिए नाटकाचार्यों ने विभिन्न प्रान्तों की बोलियों का उपयोग करने की आज्ञा दी है। उनके व्रातण और राजकुमार आदि देववाणी संस्कृत में बोलते हैं, स्त्रियाँ प्राकृत भाषा में, और अन्य चरित्र अपने-अपने प्रान्तों की बोली का उपयोग करते हैं। प्रसाद जी ने प्रान्तीय बोलियों का उपयोग नहीं करा है, लेकिन वास्तविकता रखने के लिए भिन्न-भिन्न पात्रों की भाषा में चरित्रानुसार कभी अन्तर कर दिया है।

संस्कृत नाटकों में काव्य

संस्कृत नाटकों में काव्यानुसक्ति अधिक देखने में आती है, और इन दृष्टि में वे एलिजाबेथ कालीन नाटककारों से बहुत अधिक मिलते हैं। गद्य में बात करते करते वे पद्य का अनुसरण करने लगते हैं। भिन्न-भिन्न छन्दों में सुन्दर कविताएँ नाटककारों ने सजा कर रखी हैं। ये कविताएँ वही तो गाने के लिए हैं और कहीं केवल पठन करने के लिए ही। प्रसाद जी ने अनातशत्रु में अधिकतर संस्कृत नाटकों का ही अनुसरण किया है। यद्यपि आधुनिक वास्तविकता की ओर ध्यान रखते हुए उन्होंने पद्य के इस उपयोग में बहुत परिवर्तन कर दिया है। स्कन्द-गुप्त और चन्द्रगुप्त में उन्होंने इस नियम को पाला नहीं। फिर भी भारतीय संस्कृति को वे छोड़ न सके। पद्य की अपेक्षा उन्होंने गद्य-काव्य का ही उपयोग अधिक किया है। संस्कृत नाटकों में पद्य का यह उपयोग आदर्श वातावरण उपस्थित करने के साथ ही साथ रस-संचार करने के लिए भी होता था। प्रसाद जी के ये स्थल भी नाटकों को इस आधुनिक वातावरण से दूर प्राचीन भारत में ले जाते हैं। वे हमारे सामने नित्यप्रति के जीवन से भिन्न एक नया जीवन उपस्थित कर देते हैं जिसकी ओर हम सतृष्ण देखा करते हैं।

पश्चिमी और संस्कृत नाटक

संस्कृत नाटक पूर्ण रूप से (Romantic) रोमांटिक नाटक थे। इस कारण वे अंग्रेजी के शेक्सपियर आदि एलिजाबेथ कालीन नाटकों से बहुत अधिक मिलते हैं। पश्चिमी नाटकों का जो प्रभाव बंगाली या भारतीय भाषाओं पर पड़ा उसमें एलिजाबेथीय नाटकों का प्रभाव मुख्य है, क्योंकि वे संस्कृत नाटकों से कई बातों में पूर्ण रूप से मिल जाते हैं। द्विजेंद्रलाल राय के नाटक शेक्सपियर से अधिक प्रभावित हैं। और प्रसाद जी के नाटकों पर भी यदि पश्चिमी प्रभाव कहीं दिखता है तो वह भाषा और वातावरण में ही, और इस रूप में वे पश्चिमी

आधुनिक नाटकों से दूर शेक्सपियर के नाटकों के समीप ही दिखते हैं। आधुनिक रुचि के फलस्वरूप भी प्रसाद जी ने नाटक रचना में संस्कृत नाट्यशास्त्रों की कई बातें छोड़ दी हैं और पश्चिमी नाटकों की कई बातें ग्रहण कर ली हैं। लेकिन स्थूल और ऊपरी छोटी-छोटी बातों को छोड़ कर यह दिखलाना कि प्रसाद जी पर कितना पूर्वी और कितना पश्चिमी प्रभाव है—एक दृष्टि से असम्भव ही है—क्योंकि कला के नियम सार्वभौमिक होते हैं, अतएव पश्चिमी और पूर्वी नाटकों का एक मुख्य अन्तर, जो हम ऊपर देख आये हैं, छोड़ अन्य बातें एक ही सी मालूम होती हैं। कला के उद्देश्य में भी कई पश्चिमी नाटकाचार्य संस्कृत नाटकों के समीप आते हैं। होरेस का, नाटक का पांच अंकों में विभाजन और रगमच पर अच्छी बातें ही दिखाना संस्कृत नाट्यशास्त्र के सिद्धान्त के ही अनुकूल है। सिडने और रिनासेस के नाट्य आलोचक तो अपने सिद्धान्त के प्रतिपादन में संस्कृत के नाटक के उद्देश्य को ही अपनाते हुए मालूम होते हैं, यथा सिडने का यह सिद्धान्त, कि “नाटककार को कला का उद्देश्य पूर्ण करने के लिए, (जनता का) मनोरंजन करते हुए शिक्षा देना चाहिए”, संस्कृत के सिद्धान्त का ही रूपान्तर मात्र मालूम पड़ता है। भारतीय नाटकों का अलौकिक बलावर्ण्य और कल्याणपूर्ण सुप्तान्त ऐलिजाबेथीय रोमान्टिक ड्रेमटिक-कॉमेडी से इतना अधिक मिलता है कि ईस्ट इंडिया कंपनी का राज्य समने पर १६वीं शताब्दी में ऐलिजाबेथ कालीन नाटकों ने भारतवर्ष में अपनी दृष्टि नीव जमा ली। अन्य बातों में भी संस्कृत नाट्य और पश्चिमी नाटक के सिद्धान्त एक से ही हैं। संस्कृत नाटकों के कथा-संगठन और चरित्र-निर्माण के सिद्धान्तों में कोई विशेषता नहीं, केवल नाटककारों को देव-चरित्रों और लोक-विदित पदनामों का ही समाहार करना पड़ता था। प्रधान और प्राथमिक दोनों प्रकार की घटनाओं का निर्वाह नाटकों में होता था। यूनानी काल और मध्य मध्ययुग के सिद्धान्त संस्कृत नाटकों में नहीं था, फिर भी कीर्ति

नाटककारों ने इन नियमों को रखा है। रत्नावली के सभी अंकों की घटना राजप्रसाद के उपवन के भिन्न-भिन्न भागों में ही होती है, परन्तु इसे नियम का अपवाद ही समझना चाहिए।

नाटक में प्रायः पाँच से दस अंक तक रहा करते हैं और उनमें कथावस्तु का फल की ओर अग्रसर करने वाली पाँच प्रकृति रहती है—जो बीज, पताका, बिन्दु, प्रकरो और कार्य कहलाती हैं। पूरा कार्य प्रायः पाँच भागों में बाँटा जाता है आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्ति, नियन्त्रण और फलागम। अवस्थाएँ केवल कार्य या व्यापार शृंखला की भिन्न-भिन्न स्थितियों की सूचक हैं। अर्थ प्रकृतियाँ कथावस्तु के तत्त्वों की सूचक हैं। रचना की दृष्टि से नाटक के विभाग सधियों द्वारा बतलाये जाते थे। ये सधियाँ भी पाँच हैं—मुख, प्रतिमुख, गर्भ, अवमर्श और निर्वहण सधि। कथानक की ये प्रकृति अवस्थाएँ और सधियाँ संस्कृत नाटकों की अपनी निजी कोई वस्तु नहीं, प्रायः सभी नाटकों के कथा विकास में ये अवस्थाएँ रहती हैं।

नाटक का आरम्भ पूर्व रंग से किया जाता है जिसमें नादीपाठ और दर्शकों से नाटककार की ओर से प्रार्थना रहती है। उसके पश्चात् सूत्रधार प्रस्तावना द्वारा विषय का भूमिका उपस्थित करता है। कभी कभी नट-नटी से भी यह काम कराया जाता है। प्रस्तावना के बाद नाटक आरम्भ होता है। नाटक कई अंक और गर्भों में विभाजित रहता है। आकाशवाणी और नेपथ्य का भी उपयोग किया जाता है। नाटक के अन्त में देवताओं के लिए प्रार्थना होती है।

संस्कृत नाटक और प्रसाद

प्रसाद जी के नाटक दार्शनिक क्षेत्र तक ही संस्कृत नाट्यशास्त्र के प्रत्यक्ष हैं। अन्य ऊपरी बातों में उन्होंने आधुनिक रुचि के अनुसार परिवर्तन कर दिया है। आरम्भ में तो अवश्य ही उन्होंने कविता पाठ आदि रत्ना या परन्तु ऐतिहासिक नाटकों में उन्होंने आधुनिक शैली को ही अपनाया है। इनका प्रथम नाटक सज्जन या जो चित्राधार नामक

पुस्तक में संग्रहीत है। इस काल में काव्य क्षेत्र से चलकर नाटककार नाटक की नवीन भूमि में आ रहा था अतएव प्रारम्भिक नाटकों में काव्य का सहारा लेना स्वाभाविक ही था। कम्पालय और उर्जशी के सभी पात्र कविता में वानन्ती करते हैं। धर्म-भीरे गन्धी माना बढ़ती गई। अज्ञातशत्रु तकपथ का कुल्लु न कुल्लु गढ़ारा ये लेते ही रहे। यद्यपि उनके इस प्रयोग में रुचि, अभ्यास और कथा-विकास के कारण बहुत अन्तर पड़ गया। लेकिन ऐतिहासिक नाटकों में उन्होंने पुरानी रूटियों को तोड़ना प्रारम्भ कर दिया। सज्जन में सर्वप्रथम नान्दी आता है और उसके उपरान्त सूतभार अपनी स्त्री में नाट्याभिनय का प्रस्ताव करता है और नाटक प्रारम्भ होता है। इसका प्रकृति वर्णन भी संस्कृत नाटकों के सदृश हुआ है। पर इन वर्णनों में नीति या व्यवहार के किसी तत्त्व-निरूपण करने की चेष्टा की गई है। नाटक का अन्त भरतवाक्य में होता है। सज्जन के बाद नाटका में प्रस्तावना का अभाव है। नाटक का प्रथम दृश्य ही विगत पटनात्रा की खनना देने का कार्य करता है। परन्तु भरतवाक्य के दृश का एक पत्र प्रसार के कई नाटकों में मिलता रहता है। अपने तीन महान् ऐतिहासिक नाटक-काल में ही वे संस्कृत के इस नियम की अवहेलना कर सकते हैं। विशाख, जनमेजय का नागयज्ञ, कामना, कम्पालय प्रारंभ पर्वी का अन्त भरतवाक्य में ही होता है। एक छूट में यद्यपि नाटकात्तर में भरतवाक्य का रूप त्याग दिया है, परन्तु उसके अन्तिम पत्र में भरतवाक्य का संकेत है। बाद के नाटका के कथनावलोकन में पत्र की कमी होती गई है। विशाख और अज्ञातशत्रु में भी पत्र का अभाव है, परन्तु चन्द्रगुप्त और स्कन्दगुप्त में मातृवर्णिका का अभाव होता है।

संस्कृत नाट्यशास्त्र के नियमों के इन उल्लंघनों का कारण क्या है हम इनमें कुछ पञ्चमीय प्रभाव भी देखने लगते हैं। यह प्रभाव संस्कृतशास्त्र के वर्जित दृश्यों के उपयोग से सीखा गया है। जनमेजय के नागयज्ञ में जस्तकार श्री मृग्यु और बाद में ज्ञानेश्वर

नागों की आहुति ऐसे प्रनग हैं। प्रायश्चित्त में जयचन्द आत्म-हत्या करता है और अजातशत्रु में श्यामा की हत्या का प्रयत्न किया जाता है। स्कन्दगुप्त में तो हत्याओं की संख्या अधिक बढ़ जाती है और चन्द्रगुप्त में भी कई चरित्र आत्म-हत्या कर डालते हैं। अजातशत्रु, स्कन्दगुप्त और चन्द्रगुप्त नाटकों में कारुण्य की तीव्रता शेक्सपियर की की जेटील के सदृश ही दिखाई पड़ती है।

प्रसाद की नाट्य-कला के मूल तत्त्व

देश-प्रेम

प्रसाद जी का अजातशत्रु नाटक महायुद्ध के अन्तिम काल में लिखा गया था। चन्द्रगुप्त उनके बाद की कृति है और स्कन्दगुप्त १६२८ में प्रकाशित हुआ। इन काल में भारतवर्ष में ही नहीं, सारे ससार में अमानक आंधियाँ उठती रहीं, जिनकी शांति के लिए नये-नये आदर्शों की कल्पना की गई, भारतेन्दु काल से ही भारतवर्ष में देशभक्ति की एक नई भावना जागृत हो गई थी। परन्तु बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ होते न होते इस भावना ने एक दूसरा ही रूप धारण कर लिया। भारतेन्दु काल में अंग्रेजी सत्ता में विश्वास था, पश्चिमी सभ्यता न नये प्रकाश में आकर्षण था। परन्तु बंगाल-विभाजन के पश्चात् देश में जा स्वदेशी और स्वराज्य की लहर देश के एक कोने से दूसरे कोने तक फैली उनमें पश्चिमी सभ्यता की प्रतिक्रियात्मक रूप से भारत में अपनत्व की चेतना जागृत होने लगी। भारतीय संस्कृति, भारतीय आदर्श, भारतीय शिक्षा-प्रणाली की तुलना पश्चिमी आदर्शों से की जाने लगी और इस तुलना में भारतीयता अधिक गौरवशाली जान पड़ने लगी। इसी प्रभाव के कारण ही अणिमानन्द जी ने राष्ट्रीय पाठशाला गोलियों जो बाद में शान्तिनिकेतन के नाम से विख्यात हुई। इसी आदर्श का सामने रखते हुए १९१६ में कर्वे महोदय ने स्त्रियों के लिए भी एक भारतीय विश्वविद्यालय खोला।

तीसवीं शताब्दी की इस राष्ट्रीय भावना से यहाँ का साहित्य अछूता न बचा। साहित्य के महारथियों ने एक ओर तो आधुनिक भारत की दयनीय दशा की ओर सकेत किया और दूसरी ओर प्राचीन भारत के गौरव चित्र अंकित किये। प्रेमचंद ने पहला कार्य लिया और प्रसाद जी ने दूसरा। प्रसाद जी के साथ देने वाले कविवर मैथिलीशरण गुप्त भी हैं। जिनका भारतभाषती—

हम कौन है, क्या हो गये है और क्या होंगे अभी
की भावना लेकर चला था, इसमें भारत के अतीत और वर्तमान दोनों पर प्रकाश डाला गया था। लेकिन बाद में माकेत, यशोधरा, द्वापर और जयद्रथवध अतीत भारत के ही सुन्दर चित्र हैं।

प्रसाद जी ने जो कार्य अपने हाथ में लिया, उसमें वे पूर्ण रूप से सफल हुए हैं। भारत के इतने अधिक गौरवपूर्ण चित्र उन्होंने अपने नाटकों में भर दिये हैं कि हमारे सामने काल अपना अचल हटाकर हमारे अतीत की भाँकी उपस्थित कर देता है। हम अपने भारतीय महान् विभूतियों के आदर्शों से, उनकी वीरता से, उनकी कार्यशक्ती से विस्मित हो उठते हैं। देश-प्रेम की एक अनोखी भागा हमारे हृदय में बहने लगती है और हम कर्नीलिया के साथ ही गाने लगते हैं—

अरुण यह समय देण हमारा

जहाँ पहुँच अनजान निनिज को मिलता एक गदारा।

भारत का प्राचीन गौरव हम स्फुटि में भर देता है। हम मानने लगते हैं। “हम भी तो वीर-पुत्र हैं, हम भी तो आर्य सन्तान हैं फिर क्या न भ्रान्त के पुण्य पथ पर आगे बढ़ चले।” राष्ट्रीय भावना में भरा हुआ उत्साह और नवीन जीवन प्रदान करता हुआ प्रसाद की भाषा गीत कितना सुन्दर है—

हिमाद्रि तुल्य शृंग से प्रसूत शुद्ध भारतीय।

स्वयं प्रभासमुज्ज्वला स्वतंत्रता प्रसारनी ॥

प्रसन्न वीर-पुत्र हो, दृढ़ प्रतिज्ञा सोच लो ।
 प्रशस्त पुरुष पंथ है बढ़े चलो बढ़े चलो ॥
 असंख्य कीर्ति रश्मियो विकीर्ण दिव्य दाहसी ।
 सपूत नाट्यभूमि के रको न वीर साहसी ॥
 धराति सैन्य सिन्धु में सुवाढवाग्नि से जलो ।
 प्रवीर हो, जयी बनो, बढ़े चलो बढ़े चलो ॥

प्रसाद जी का देश-प्रेम नाटक के केवल गीतों तक ही सीमित नहीं है। उनकी नाट्यकला पर इस देश-प्रेम का बहुत ही अधिक प्रभाव पड़ा है। भारतीय आदर्श स्थापित करने में वे जितने सफल हुए हैं उतना हिन्दी सत्तार में कोई अन्य नहीं। चरित्र-चित्रण पर इसकी गहरी छाप है। देवकी, देवसेना, अलका, वासवी—नारियों के नहीं—भारतीय देवियों के चित्र हैं, जहाँ पारिवारिक सुख के लिए, समाज की शांति के लिए और देश की उन्नति के लिए कठोर से कठोर बलिदान भा फूट से कोमल रहते हैं। गौतम, चन्द्रगुप्त, चाणक्य, सिंहरण, स्कन्द, बन्धुवर्मा भारतीय महान् विभूतियों के चित्र हैं जिन्होंने भारत के स्वर्णकाल में, जब भारतीय सत्ता को विनाश काल ही दिख रहा था, भारत की बागडोर अपने हाथ में ले भारतीय संस्कृति, भारतीय आदर्शों का पुनरुत्थान किया। आधुनिक अवनत भारत में उनका ही उदाहरण सहायक हो सकता है। स्कन्द और चन्द्रगुप्त को जिन भावपूर्ण परिस्थितियों का सामना करना पड़ा था क्या वे आधुनिक भारत की परिस्थितियों में भिन्न हैं? देश में अन्तर्विद्रोह है, विदेशियों से दर आपद्रव्य है। तब प्रसाद की कृतियाँ क्या आधुनिक आंदोलनों का चित्र नहीं हैं? क्या उनमें वही देश-प्रेम की पुकार नहीं है? नाटक-कार ने दिशाक्ष की भूमिका लिखते हुए इस बात को स्वीकार भी किया है। “मेरी इच्छा भारतीय इतिहास के अप्रमोदित अंश में से उन प्रगाढ़ घटनाओं का दिग्दर्शन कराने की है जिन्होंने कि हमारी वर्तमान स्थिति को बनाने का बहुत कुछ प्रयत्न किया है।”

इसी कारण ही प्रसाद जी का देश-प्रेम ही उनके कथानक का मुख्य अंग है। भारत का जो कुछ अपना था वह मुसलमानी आक्रमणों के बहुत पहले ही लोप हो चुका था। सम्राट् हर्ष की मृत्यु के बाद भारत का अवनति काल प्रारम्भ होता है। अतएव भारत-गौरव-गुणगान के लिए सम्राट् हर्ष के पूर्व का ही भारत उपयुक्त था। “इसके लिए उसने महाभारत-युद्ध के बाद से लेकर हर्षवर्धन के राज्य-काल तक के भारतीय इतिहास को अपना लक्ष्य बनाया है। क्योंकि यही भारतीय सस्कृति की उन्नति और प्रसार का स्वर्णयुग कहा जाता है। जनमेजय परीक्षित से आरम्भ होकर यह स्वर्णयुग हर्षवर्धन तक आया है। बीच में बौद्धकाल, मौर्य और गुप्तकाल ऐसे हैं जिनमें आर्य सस्कृति अपने उन्नततम उत्कर्ष पर पहुँची है। अतएव तत्कालीन उत्कर्षापरक के यथार्थ विभाग के अभिप्राय से लेखक ने कुछ विविष्ट प्रतিনিधियों को चुनकर उनके कुलशील और जीवन-वृत्त के द्वारा उग्र रसोद्भवन की चेष्टा की है जो वर्तमान की जीवित रगने में सहायता कर सके।” इसी में प्रसाद जी ने अपने नाटकों के कथानक पूर्व युगा से लिए हैं। करुणालय में वैदिककाल की घटना है। जनमेजय का नागयज्ञ पुराणों की वस्तु है अज्ञातशत्रु बौद्धकाल के आरम्भ की, चन्द्रगुप्त मौर्यकाल के आरम्भ की और स्कन्दगुप्त गुप्तकाल के अन्तिम समय की वस्तु है। राज्यश्री का कथानक हर्षकाल का है। प्रागुनि-
 का की समस्याओं को हल करने के उद्देश्य में प्रसाद जी ने उत्कर्ष-
 कालों की देवन उम सामग्री को बटोरा है, जो हलचल पूर्ण थी। तहाँ
 भारत का गौरव विनीत होने की समस्या आ गयी थी। स्कन्दगुप्त ने
 गमगाने गुप्त-साम्राज्य के पतन को पार लगाने का भार अपने ऊपर
 लिया था, चन्द्रगुप्त ने विन्ध्य नदी में मगध का अन्तर्गत भाग का

१ हा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा—प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन पृष्ठ २५५ ।

मस्तक ऊपर उठाया था और जिसकी स्वयं सिकंदर महान् को प्रशंसा करनी पड़ी थी ।

नाट्य-रचना में हम देश-प्रेम की भावना का अधिक प्रभाव पड़ा है । भारतीय-गौरव चित्रण करने के लिए प्रसाद जी ने दृश्य के दृश्य रच डाले हैं । विदेशियों द्वारा भारत वर्णन तो इनके प्रायः सभी नाटकों में मिलता है । राज्यश्री में चीनी सुएनच्वांग भारतीय दान देखकर अवाक् रह जाता है ।

हर्ष—(नव मणिरत्न दान करता हुआ अपना सर्वस्व उतार देता है । राज्यश्री से) दो बहिन एक वस्त्र (राज्यश्री देती है ।)

क्यों मेरी इसी विभूति और प्रतिपत्ति के लिए हत्या की जा रही थी न ? मैं आज सब से अलग हो रहा हूँ । यदि कोई शत्रु मेरा प्राण दान चाहे, तो वह भी दे सकता है ।

“जय महाराजाधिराज हर्षवर्धन की जय”

सुएन०—यह भारत का देव-दुर्लभ दृश्य देखकर सम्राट ! मुझे विश्वास हो गया कि यही अभिताम की प्रसव-भूमि हो सकती है ।

स्मन्द में धातुसेन और चन्द्रगुप्त में सिकंदर महान् और कार्नीलिया भी इस देश को एक कल्पना-लोक ही समझते हैं ।

प्रसाद जी की इस प्रवृत्ति के कारण नाटक में कुछ दोष भी आ गये हैं । उनके ऐतिहासिक चरित्र कुछ अस्वभाविक से मालूम होते हैं । विशेषकर सिकंदर और कार्नीलिया । यूनानी जाति बड़ी देश-भक्त थी इस कारण भारत गुणगान में अपने देश का गौरव भूल जाना उनके स्वभाव के प्रतिकूल मालूम होता है । चन्द्रगुप्त की कार्नीलिया तो भारतीया ने इतनी अतिरजित हो गई कि वह अपने पिता की भी उपेक्षा करने लगती है । राय महोदय की हेलेन भी अपने पिता की उपेक्षा करती है, परन्तु उनकी उपेक्षा का मूल भारतीयता न थी मान-वता थी और इस रूप में हेलेन का चरित्र कार्नीलिया के चरित्र से अधिक ऐतिहासिक और अधिक आदर्शमान्य है ।

देश-प्रेम के कारण प्रसाद जी के नाटकों में शिथिलता भी आ गई है। जहाँ जहाँ भी भारत के गौरव चित्रण करने का मौका नाटककार को मिला है वहीं-वहीं उसने लम्बे दृश्य उपस्थित कर दिये हैं। जो दृश्य नाटक के कथा-प्रवाह में भी महायुक्त नहीं हैं वे भी नाटकों में ठुँस दिये गये हैं। चन्द्रगुप्त नाटक में यह भूल अधिक है। मिकरर महान् का दार्शनिक दाण्डायन से मिलना नाटक की कथा-वस्तु में बहुत अधिक सबध नहीं रखता। लेकिन इस मिलन ने भारत की प्रतिष्ठा नगरे सप्ताग में स्थापित कर दी थी। स्वयं सिकरर जिग्यार्थार्थनिक के पास नगे पैर गया था वह दार्शनिक कितना बड़ा नडागा? भारत के इतिहास में यह मिलन स्वर्णक्षरों से लिखा जाने वाला पृष्ठ है। इसीलिए प्रसाद जी ने पूरा एक दृश्य अपने नाटक में रख दिया। द्विजेन्द्रलाल राय अपने नाटक में अन्तर्राष्ट्रीय भावनाओं में प्रेरित थे, उनके लिए देश-प्रेम सङ्कुचित प्रेम न था। वह देश-प्रेम सरार प्रेम में एक सीढ़ी मात्र था इसी कारण उन्होंने अपने नाटक में इस महान् घटना का उल्लेख मात्र किया है।

प्रसाद जी का देश-प्रेम सङ्कुचित भावनापूर्ण है। वे अपने देश के सामने दूसरे देश की प्रशंसा नहीं सुन सकते। इसी कारण राय बाबू के और प्रसाद जी के चन्द्रगुप्त नाटक में बहुत अन्तर हो गया है। या हम आगे चन्द्रगुप्त की समीक्षा करन हुए देखेंगे। लेकिन यहाँ सक्षेप में यह कहना अनुचित न होगा कि इस सङ्कुचित राष्ट्रीय प्रेम के कारण चन्द्रगुप्त का कथानक शिथिल हो गया है। साथ ही यह भी ध्यान में रखा जा सकता है कि चन्द्रगुप्त के सामने प्रसाद जी का शिथिल-मित्र मिकरर महान् एक कुदरे की तरह मानवत पड़ा है। चन्द्रगुप्त और अज्ञातशत्रु इस दोष में उन्मत्त गये हैं कदाचित्त था। अलोचिक दस्ता है रहनशीलता है शत्रुप्रदायता है मन भी अशुभ जन्मि है, वह भाग्यवान् आदेश के मने ही अनुग्रह से परमा उन रणों का अत्यन्त प्रदर्शन हुए अस्वाभाविक अशुभ मालूम होता है।

इतिहास-प्रेम

प्रसाद जी की नाट्यशैली का दूसरा तत्त्व उनकी ऐतिहासिकता है। नाहित्य के सब अंगों की सेवा करते हुए भी प्रसाद जी का अध्ययन कितना गभीर था यह उनके ऐतिहासिक अन्वेषणों से मालूम होता है लेकिन उनका ऐतिहासिक ज्ञान नाटकों की लम्बी चौड़ी शुष्क भूमिका तक ही सीमित न था। अपनी खोजों का अपने नाटकों में उन्होंने पूर्ण समाहार किया है। अतीत की टूटी लड़ियों को एकत्रित करने का जो कार्य प्रसाद जी ने किया है वह सराहनीय है। यौवन की मस्ती में मस्त इन नाटककार ने अपनी कल्पना और भावगरिमा से इतिहास के रूखे पृष्ठों में जीवन डाल दिया है। वे अतीत के चित्र हमारे सामने नाचने लगते हैं। “इतिहास के खण्डहरों में भी इसी मस्ती से रमने वाला यह कवि इस दृष्टि से भावना और विज्ञान के समन्वय की प्रतिमा बनकर साहित्य जगत् में उपस्थित है।”^१

‘कामना’ और एक घूंट को छोड़कर प्रसाद के सभी नाटक ऐतिहासिक आधार पर निमित्त हैं। उनके उद्देश्य से—“इतिहास का अनुशीलन जिमी भी जाति को अपना आदर्श सगठित करने के लिये अत्यन्त लाभदायक होता है...क्योंकि हमारी गिरी दशा को उठाने के लिये हमारे जलवायु के अनुकूल जो हमारी अतीत सभ्यता है उससे बटकर उपयुक्त और कोई भी आदर्श हमारे अनुकूल होगा कि नहीं इसमें मुझे पूर्ण सन्देह है।”^२ अज्ञातशत्रु, स्कन्दगुप्त और चन्द्रगुप्त में प्रसाद जी हमारे सामने ऐतिहासिक नाटककार के रूप में ही आते हैं यन्तु उनका यह इतिहास प्रेम नाहित्य की दृष्टि से कहीं कहीं अहितकर हुआ है। यदि वे इतिहासकार के रूप में न आकर हमारे सामने कलाकार के रूप में आये होते तो संभव था कि नाटकों का रूप बहुत कुछ

^१समन जी—‘कवि प्रसाद की काव्य साधना’, पृष्ठ १६

^२विभास की भूमिका

बदला हुआ होता। तथा नाटको की शिथिलता भी कम हो जाती। उन्हें इतिहास का इतना अधिक ज्ञान था कि वे अपनी कल्पना की स्वतंत्र गति से नहीं उड़ा सके। सम-कालीन वातावरण उपस्थित करने के लिए तथा नवीन खोजों को नाटक में सम्मिलित करने के लिए उन्हें भूमिका के साथ ही साथ नाटको में कुछ निरर्थक दृश्य भी बड़ाना पड़े हैं।

वस्तु सकलन में भी इसका प्रभाव पड़ा है। उदाहरणार्थ अज्ञात-शत्रु ही लीजिये बौद्धों के प्राचीन ग्रन्थों में १६ राष्ट्रों का उल्लेख है जिनका वर्णन “भौगोलिक क्रम के अनुसार न होकर जातीयता के अनुसार है। उनके नाम हैं, अङ्ग, मगध, काशी वृजि आदि अपनी-अपनी स्वतंत्र कुलीनता और आचार रखनेवाले उन राष्ट्रों में, कितनों ही में गणतन्त्र-शासन प्रणाली भी प्रचलित थी—निर्गम नियमानुसार एकता, राजनीति के कारण नहीं किन्तु एक धार्मिक क्रान्ति के होने वाली थी और इसी धार्मिक क्रान्ति ने भारत के भिन्न भिन्न राष्ट्रों को परस्पर सवि विग्रह करने के लिए बाध किया।”^१ इस प्रकार एक राज्य की घटना दूसरे में सबूत हा गई। इसी कारण ही प्रसाद जी का बौद्धकलीन अज्ञातशत्रु के कथानक में तीन राज्यों की घटनाओं का संगठन करना पड़ा है। साहित्य की दृष्टि में कोशल, मगध और मगध के कथानक मूल कथानक में सम्मिलित रखने हुए भारतीय गालूम होते हैं। प्रसाद जी के इतिहास प्रेम के कारण नाटक में मुख्य वास्तविक कार्यसकलन (Unity of action) पर प्राधान्य दिया गया। कितना सुन्दर होता यदि प्रसाद जी इतिहास का एक किताब में लिखने के सिद्धान्त को अपना कर मूल कथानक का लेखन करते। अपने कथानक का प्रवाह ठीक रूप में चलाते और बाधों को दूर कर देते। कम से कम उनका चित्रण भी ठीक हो जाता।

^१ अज्ञातशत्रु की भूमिका

बौद्ध-काल के उत्तरार्द्ध में मारुडलिक शासनों का अन्त हो रहा था और उनका स्थान गुप्त साम्राज्य ग्रहण कर रहा था। चाणक्य के अर्थशास्त्र में वद्यपि हम सात मारुडलिक राज्यों का वर्णन पाते हैं, परन्तु इन मरुडलों के सभापति राजा की पदवी से सम्मानित थे। परिस्थितियाँ भिन्न हो रही थीं। छोटे-छोटे राज्य सिकन्दर द्वारा कुचल दिए गए थे। अतएव बड़े-बड़े राज्यों की प्रतिष्ठा होना प्रारम्भ हो गया था। कौटिल्य का अर्थशास्त्र इसी कारण से साम्राज्यवाद पर अधिष्ठान ज़ोर देता है। छोटे-छोटे राज्यों को हस्तगत करने और उन्हें एक ही रूत में पिरो देने का कार्य चन्द्रगुप्त मौर्य का था। चन्द्रगुप्त नाट्य में इस काल की घटनाओं को एकसूत्र में बाँधने का प्रयत्न किया गया है। इस कारण नाटककार हमें मगध से लेकर तक्षशिला और गालय तक ले जाता है। इतिहास को इन महान् पृष्ठभूमि को चन्द्रगुप्त नाटक में वन्द करने के प्रयत्न में नाटककार कार्य-सकलन के निदान्त को ठुकरा देता है। भिन्न-भिन्न राज्यों की घटनाओं और चरित्रों की संख्या घट जाने से नाटक पर आघात पहुँचने लगता है। यदि नाटक के प्रथम तीन अंक अलग कर दिये जायें और उनका नाम 'सिकन्दर का भारतीय आक्रमण' रख दिया जाय तो कोई अनौचित्य न होगा। अज्ञातशत्रु के समान इस इतिहास प्रेम का प्रभाव नाटक के चरित्रों पर भी पड़ा है। नाटक की इतनी बड़ी पृष्ठभूमि के चित्रण करने में नाटककार की इतिहास-प्रसिद्ध पौरस और सिकन्दर के समान दो विभूतियों का चित्रण करना पड़ा है। लेकिन इतिहास हमें जो इन दो वीरों की निर्माकता और सौजन्यता का चित्र देता है, वह हमें चन्द्रगुप्त नाटक में नहीं मिल पाता। क्योंकि पौरस का वह इतिहास प्रसिद्ध प्रगतनीय उत्तर चन्द्रगुप्त के गुणों का नीचे दिया जाता है। सिकन्दर की महत्ता और उसकी वीरता की तुला पर चन्द्रगुप्त का शौर्य हलका गल्लू होता है। अतएव नाट्य ने इतिहास पर भी झुटाराघात किया। पौरस का वर्णनात्मक सज्जित कर दिया गया और उसका रूप बहुत

कुछ बदल दिया गया ।

इस महान् पृष्ठभूमि को चित्रण करने के कारण नायक का महत्ता भी कम हो गया है । चन्द्रगुप्त का स्थान चाणक्य ग्रहण करने लगता है जिसमें अज्ञातशत्रु के समान चन्द्रगुप्त के नायकत्व पर प्रश्न उठने लगता है । चरित्रों की सख्या बढ जाने में भी मूल चरित्रों के विकास और चरित्र-चित्रण में भी कमी हो गई है ।

स्कन्दगुप्त नाटक इन दोषों में बच गया है । क्योंकि यद्यपि उगम दो राज्यों की घटनाओं का उल्लेख है फिर भी मालव की घटनाएँ, मगध की घटनाओं के अन्तर्गत ही हैं । मालव मगध के साम्राज्य का एक भाग था । अतएव सम्राट् स्कन्दगुप्त के सामने बन्धुवर्मा का प्रादर्श नहीं टिकता । साथ ही मगध और मालव को एकत्र में आने का कार्य स्कन्दगुप्त का ही है । जिसके कारण स्कन्द के नायकत्व का प्रश्न नहीं उठने पाता । इस नाटक में ऐसा कोई भी दृश्य नहीं जा पाता इतिहास-प्रेम की ही दृष्टि से लिया गया है ।

इस प्रकार प्रसाद जी की नाट्यकला का रूप संवारने में इतिहास का मुख्य हाथ है । परन्तु इसका यह तात्पर्य नहीं कि प्रसाद जी नाटक में इतिहास लेकर ही रहे हैं कलाकार नहीं । उन्होंने अपनी कला में कई घटनाओं वा पात्रों में अपनी आवश्यकतानुसार परिवर्तन किए हैं जो हम आगे चल कर देखेंगे ।

द्वि

प्रसाद जी की नाट्यशैली का तीसरा अंग उनकी भाषाशैली है । पहले कवि और बाद में नाटककार होने के नाते यदि उनके भाषा-अधिकृत कव्यता का मूला लेंकर वादचाल करें तो 'दृग्दृश' हो । परन्तु उनके नाटकों की भाषा पूर्ण रूप से भाषा-प्रसाद से भरी हुई होगी । कई ऐसे स्थान हैं जहाँ प्रसाद जी के अति सरल भाषा-प्रयोग ही करते हैं । प्रसाद जी के अद्वैत-पद्यों की मूल्य-वृद्धि का हम

देखेंगे कि उनकी भाषा एक सी नहीं है। चरित्रों के अनुकूल उसमें विभिन्नता है। यह अवश्य है कि प्रसाद जी के चरित्र अन्य नाटककारों के चरित्रों की अपेक्षा साधारण बोलचाल की भाषा से भिन्न कुछ परिष्कृत भाषा, कल्पना तथा अलंकारों का अधिक आश्रय लेते हैं, लेकिन प्रसाद जी की रूचि एक तो उनके विषयानुसार है, दूसरे इस भाषा पर राय ब्राह्म का अधिक प्रभाव है। भावावेश में ही उनकी भाषा कल्पना और अलंकारों का उपयोग अधिक करती है। यौवन में पदार्पण करते हुए सौंदर्य का पुजारी मातृगुण अपने प्रेम की प्रथम असफलता की भावाभिव्यक्ति में कवि ही बन जाता है।

“अमृत के सरोवर में स्वर्ण-कमल खिल रहा था। अमर वशी बजा रहा था सौरभ और पराग की चहल-पहल थी। सुबरे सूर्य की किरणें उसे चूमने को लोटती थी, संध्या में शीतल चोदनी, उसे अपनी चादर से ढँक देती थी। उस मधुर सौंदर्य, उस अतीन्द्रिय जगत की साकार कल्पना की ओर मैंने हाथ बढ़ाया था, वहीं—वहीं स्वप्न टूट गया !...

“उम हिमालय के ऊपर प्रभात सूर्य की सुनहरी प्रभा से आलोकित वर्षा का पीले पोखराज का सा एक महल था। उसीसे नवनीत की पुतली गोंकड़ विश्व को देखती थी। वह हिम की गीतलता से सुनंगठित थी। सुनहरी किरणों को जलन हुई। तप्त होकर महल को गला दिया। पुतली उसका मंगल हो, हमारे अश्रु की गीतलता उसे सुरक्षित रखे। कल्पना की भाषा के पङ्क्त गिर जावे हैं, मोन नीड़ में निवास करने दो। छेड़ो मत मित्र ।”

परन्तु ऐसी भाषा का उपयोग सभी स्थलों पर नहीं हुआ। हाँ, यह अवश्य है कि कभी साधारण स्थलों पर जहाँ मनीषियों के चित्रण करने का स्थान भी न था वहाँ भी प्रसाद जी अलंकृत भाषा का उपयोग करते हैं।

“भगवान की शांत वाणी की धारा प्रलय की नरकाग्नि को

लेकिन ऐसी भाषा की प्रसाद जी को कार्य-निर्वाह के लिए अत्यंत आवश्यकता थी । हमारे वर्तमान भारत से भिन्न वे एक स्वर्ण युग का चित्रण कर रहे थे । इस कारण उसे चित्रित करने के लिए कल्पना के रंग से रंगी हुई भाषा का प्रयोग करना आवश्यक था । हमें एक आदर्श भूमि का भान कराने के लिए, हमारी आधुनिक दीन परिस्थितियों से हटाने के लिए, नित्यप्रति की भाषा की उठी हुई भाषा का प्रयोग प्रसाद जी के लिए आवश्यक था । अनेक शताब्दियों के आवरण को हटाकर, हमारे पूर्व युगों का दर्शन कराने का, हमें उस युग में पहुँचाने का श्रेय प्रसाद जी के ऐतिहासिक ज्ञान को नहीं, उनकी भाषा को है, जिसकी रसात्मकता हमें हमारे साधारण जीवन से दूर एक आदर्श जगत की ओर ले जाती है और जहाँ के पात्र हमारी साधारण बोलचाल की भाषा से भिन्न भाषा में वार्तालाप करते हुए हमें मिलते हैं । प्रसाद जी की नाट्यशैली में उनकी भाषा का विशेष महत्त्व है ।

दार्शनिकता

प्रसाद जी के नाटकों की चौथी विशेषता उनकी गभीरता है जो नाटककार के उद्देश्य, प्रकृति और विषय में जनित है । इसी गभीरता के कारण प्रसाद जी के नाटकों में हास्य का अभाव है । स्कन्दगुप्त के सुदृगल और मातृगुप्त के वार्तालाप में वे अवश्य कुछ सफल हुए हैं । अन्य नाटकों में भी उन्होंने सस्कृत नाटकों के समान विदूषक रखे हैं पर प्राणियों का पेट्रून आधुनिक रुचि के अनुकूल नहीं । नाटकों की गभीरता कर्णरस के प्राधान्य के कारण है । ये नाटक सुखान्त नहीं कहे जा सकते । ये वास्तव में “ट्रेजी कामेडी”—करुण-सुखान्त नाटक हैं और इन रूप में वे सस्कृत नाटकों के अधिक अनुसृत हैं । अनातशत्रु, तिस्नगर प्रार वानवी की कथा कथा हैं, जहाँ समाज में विश्रुत सलता पा रही है, त्विपा अपनी स्थिति छोड़ स्वावलम्बी होना चाहती है,

पुत्र पिता के विरुद्ध खड़ा होना चाहता है। ऐसे अवसर पर यदि विस्मय गभीर हो “प्राकाश के नीलेपन पर उज्ज्वल अश्रुओं से लिगे हुए अक्षर के लेख” पढ़ने लगे तो स्वाभाविक ही है। स्कन्दगुप्त नाटक की आपत्तियों का चिट्ठा है। उसका अन्तिम दृश्य तो करुण रस पूर्ण ही है। स्कन्द की सफलता क्या मुखान्त है? अन्तिम दृश्य में सफलता के सौच में भी वह अपने को अकेला पाता है।

“देवसेना ! देवसेना ” तुम जाओ। हतभाग्य स्कन्दगुप्त, अकेला स्कन्द, ओह !”

देवसेना का वैराग्य उसकी असफलता के ही कारण है। स्कन्दगुप्त नाटक यदि ट्रेजडी नहीं कही जा सकती तो वह कामेडी भी नहीं है। चन्द्रगुप्त नाटक में भी करुण रस की मात्रा अधिक है। समूह नाटकों के आदर्शानुसार, नाटक को सुखान्त करने के लिए नाटककार ने इस असफलता में भी एक नेमर्गिक सफलता अपने पात्रों का दिया है। भैतिक युगों के अभाव को वैराग्य की शान्ति पूरी करती है। नाटककार नाटक की सारी कथावस्तु में गभीरता आ गई है। पात्र दार्शनिक हो उठते हैं, अन्तिम दृश्य तक उनके समाज के गैल फ्रिड, भौतिक युग साधन, हाम-उपहाम में कोई संगीकार नहीं रहता। परन्तु यह दार्शनिकता पात्रों के चरित्र-विकास के कारण है। पात्र प्राग्भूत नहीं दार्शनिक नहीं रहते, और न नाटक ही दार्शनिक कला समझा है।

बहुधा प्रसाद जी के चरित्रों पर एक वास्तविक दार्शनिकता का आभास किया जाता है। अपने आधुनिक हिन्दी साहित्य के इतिहास में प्रसाद जी की आलोचना करने हुए पंडित कृष्णशंकर शुक्ल जी लिखते हैं,

“उनके पात्रों में दार्शनिक व्यक्ति रहते हैं। वे आत्मा भी व्यक्तित्व रखते हैं और अपने स्वयं के आदर्शों के लिए कृत्रिम व्यक्तित्व भी बना रहते हैं। पर मौलिक रूप से उन दार्शनिक व्यक्तियों का पृथक्करण स्पष्टता से दिया जा सकता है। यदि हम पात्रों के कृत्रिम व्यक्तित्व को हटा दें तो उनका निर्माण ही

व्यक्तित्व स्पष्ट देख सकते हैं । कृत्रिम आरोपित व्यक्तित्व तीन बातों में जाना जा सकता है । प्रसाद जी नियतिवादी हैं । इसका प्रभाव इनके अनन्य पात्रों पर पड़ा है । कोई ऐसा नाटक नहीं है जिसमें इसकी दोहाई न दी गई हो । नागयज्ञ में जरतकार ऋषि तथा वेदव्यास इत्यादि अदृष्ट की लिपि की घोषणा करते हैं । जनमेजय भी 'मनुष्य क्या है ? प्रकृति का अनुचर और नियति का दास— या उसकी क्रीड़ा का उपकरण' कहता है । स्कन्दगुप्त में उसका नायक भी कुछ ऐसे ही विचार रखता है । चेतना कहती है कि 'तू राजा है और उत्तर में जैसे कोई कहता कि तू खिलौना है ।' चन्द्रगुप्त में भी अनेक पात्र नियति का झुंडा फहराते हुए आते हैं । चाणक्य ऐसा कर्नवीर भी उसके प्रभाव से नहीं बचा है । उन्हे भी हम ऐसा कहते हुए सुनते हैं । 'नियति सुन्दरी के भवों में चल पड़ने लगा है' परन्तु हम इस बात को अच्छी तरह समझ सकते हैं कि यह नियतिवाद पात्रों की अपनी विशेषता नहीं है । नियति-नियति चिल्लाते हुए भी वे हाथ पर हाथ रखे नहीं बैठे रहते, जीवन के घमासान युद्ध में उतरते हैं और ऐसे-ऐसे कांड रचते हैं कि हमें चकिन रह जाना पड़ता है । ऐसी अवस्था में हम यही प्रतीत होता है कि वे किसी के सिखाने से नियति का मन्त्र जप रहे थे । वास्तव में उन्हें कर्म की सामर्थ्य पर अचल विश्वास था ।"

प्रसाद जी अदृष्टवादी अवश्य थे । जीवन की परिस्थितियों ने उनका विश्वास नियति में करा दिया था । जब हमारी परिस्थितियाँ हमारी शक्ति के बाहर रहती हैं और हम उन्हें अपने अनुकूल नहीं बना पाते तभी हम अदृष्ट पर विश्वास करने लगते हैं । प्रसाद जी को भयानक जीवन-संश्राम करना पड़ा था और इस कारण अपनी ही 'मनुष्य' की ओर लौटकर यदि प्रसाद जी के चरित्र जीवन-संघर्ष में असफल हो अदृष्ट में विश्वास करे तो यह कृत्रिम व्यक्तित्व नहीं । यह तो एक

मनोवैज्ञानिक परिस्थिति ही समझी जावेगी । साधारण मनुष्य जब अपनी सासारिक कठिनाइयों में असफल हो अदृष्ट और नियति की पुकार मचाने लगते हैं, तब हम उन पर दार्शनिकता का आरोप नहीं करते । प्रसाद जी के नाटकों का इस रूप में दार्शनिक नाटक समझना भूल है । यह अवश्य है कि उनके कुछ निज के विचार हैं परन्तु प्रत्येक कलाकार का कुछ न कुछ उद्देश्य रहा करता है—उसके कुछ न कुछ जीवन के सिद्धान्त रहा करते हैं—जिन्हें हम कलाकार के दार्शनिक सिद्धान्त कह सकते हैं । परन्तु उनके नाटकों और पात्रों को दार्शनिक कहना भूल है ।

कृष्णशंकर जी से मिलते हुए कुछ कुछ विचार प्रोफेसर सत्गेन्द्र जी के भी हैं । 'प्रसाद जी के नाटक' नामक लेख में वे लिखते हैं—

“प्रसाद जी के इन सभी नाटकों में एक विशेषता मिलती है, वह विदग्ध व्यग्रता है । सभी पात्रों में एक उन्नेजना व्याप्त है, एक हड़ताल है और व्याकुलता है—ठीक भीड़ से भरे बाजार में उनके पात्र बिना इधर-उधर देखे हडबडी में धक्का-मुक्की में अपना मार्ग बनाते चलते हैं और उस सबके लिए अपना कारण और अपनी व्याख्या मात में चलते हैं । इसलिए उनमें दार्शनिकता भी है । कवि ने झूठ या सच इसी 'विदग्ध व्यग्रता' में अन्तर्द्वेष्ट मानकर समझना सन्ताप किया है।”^१

सचमुच यदि प्रसाद जी के पात्र 'बिना इधर-उधर देखे हड़बडी में धक्का-मुक्की में अपना मार्ग बनाते चलते हैं' तो उन नाटक पात्रों का अजायबघर ही समझा जाना चाहिए, और पात्रों की दार्शनिकता उनकी व्यक्तिगत मनका । प्रसाद जी के बारे में यह आलोचना बरी की है । वास्तव में पात्रों की उत्तेजना घटना के पात्र-प्रतिपात का कारण ही है । पात्र घटनाओं को अपने अनुकूल बनाने का प्रयत्न करते हैं, परन्तु अदृष्ट मनी झूठ पात्रों की अनुमति नहीं देता, हम

कारण घटनाओं का विकास और पात्रों की कार्यपटुता कहीं-कहीं मेल नहीं खाती। परन्तु यह घटना और पात्रों का संघर्ष आवश्यक है, उसी पर दर्शकों का मनोरंजन और उत्सुकता निर्भर रहती है। लेकिन इस संघर्ष का अन्त भी होना चाहिए, नहीं तो नाटक की समाप्ति ही न होगी। प्रसाद जी के पात्र इसी कारण नियति के साथ ही साथ अपने कर्म में भी विश्वास रखते हैं। उनकी विदग्ध व्यग्रता उनकी क्रियात्मकता के फलस्वरूप है। यह पात्रों की अपनी निजी विशेषता नहीं। इस विदग्ध व्यग्रता को ही पात्रों में अन्तर्द्वन्द्व का कारण समझना भी मूल है। पात्रों का अन्तर्द्वन्द्व जैसा हम नाटकों की आलोचना करते समय देखेंगे उनके चरित्र की दुर्बलताओं के कारण है।

चरित्र-चित्रण

भारतीय नाट्यकला के अनुष्ण इनके नाटकों के नायक सभी उच्चकुलीन राजवंश के हैं। द्विजेन्द्रलाल राय ने चन्द्रगुप्त को नीच जाति का जन्मा हुआ मानकर भी नाटक का नायक बनाया है, लेकिन प्रसाद जी ने चन्द्रगुप्त को क्षत्रिय मानकर ही उसे नायक के पद पर आसीन किया है। नायक नाटक में अन्तर्द्वन्द्व और बहिर्द्वन्द्व दोनों का सामना करता है और अन्त में दोनों में सफल भी हो जाता है। अजात-शत्रु में अन्तर्द्वन्द्व नहीं है, परन्तु नायक के चरित्र की प्रारम्भिक दुर्बलता (क्रूरता) गह्य घटनाओं से प्रभावित हो विलीन हो जाती है। बाह्य-द्वन्द्व में भी नायक सफल होकर मगध का राजा बनता है और प्रसेनजित की कन्या से विवाह कर कोशल से मैत्री स्थापित करता है। स्कन्दगुप्त और चाणक्य भी अपने अन्तर्द्वन्द्व और बहिर्द्वन्द्व पर विजयी होते हैं। नायक की यह दोनों प्रकार की विजय नाटककार के अनुसार आवश्यक हैं।

इन नायकों के प्रतिद्वन्द्वी भी रहा करते हैं, परन्तु ये प्रतिद्वन्द्वी प्रायः राजनैतिक क्षेत्र के ही हैं प्रेम वा शृङ्गार के नहीं। प्रतिद्वन्द्वी की मान-

सिक वेदना ही उसका कठोर दण्ड है। क्योंकि ये प्रतिद्वंद्वी केवल खल ही नहीं चारित्र्ययुक्त भी हैं और इस कारण अपनी भूल समझने पर उनका पछतावा स्वाभाविक ही है नाटक के अन्त में वे नायक द्वारा क्षमा कर दिये जाते हैं। कहीं-कहीं प्रतिद्वंद्वियों की सख्या अधिक बढ़ जाती है जैसे अज्ञातशत्रु में।

स्त्री पात्रों के निर्माण में प्रसाद जी विशेष कुशल हैं। इन चरित्रों के गठन में वे पुरुष चरित्रों की अपेक्षा अधिक सफल भी हुए हैं। उनकी प्रारम्भ ही से रुचि नारी के मोदर्य और प्रेम की ओर रही है, इसी कारण वे देवसेना के समान सुन्दर चित्र अङ्कित करने में सफल हुए हैं। देवसेना तो नारी की कोमल भावनाओं की मूर्ति है। उसके रूप में सौन्दर्य, संगीत, काव्य, प्रकृति और त्याग वा बलिदान साकार होकर ही बोलने लगा है। हृदय की कोमल कल्पना की यह प्रतिमा हिन्दी साहित्य की ही नहीं, ससार के साहित्य की अनोखी भेट है। वामनी और देवकी नारियों के नहीं देवियों के चित्र हैं। उनके आदर्श के सामने उनका कोई भी पुरुष पात्र नहीं टहर पाता। नारियों के चरित्र में विविधता भी है। यौवन की मदिरा में प्रमत्त सुवामिनी, महत्वाकांक्षी श्री पुनारिन विजया, त्याग की मूर्ति देवसेना और मल्लिका कुशल नाट्यकार के चित्रित पात्र हैं। क्रूरता, स्वावलम्बी और स्वार्थ नारियाँ के चित्र में अनन्तदेवी, मागन्वी और छलना भी हैं, जिनकी पाशविक वृत्तियों से हमारे हृदय पर आघात लगने लगता है, लेकिन उनका

कस्मिन् किन्तु स्वाभाविक परिवर्तन हमें नारी ज्ञान की कामलता और स्निग्धता की ओर ही ले जाती है। प्रसाद जी नारी ज्ञान का हम न की दृष्टि से ही देखते रहे हैं। अनपेक्षित जोशमयिगर की लेडी कवेय के समान चरित्रों के निर्माण में मदद ही प्रगमर्त रहते।

उनके आदर्शानुसार नारी ज्ञान समान की मरुट नीध है। वह अपने प्रेम द्वारा स्वर्ग का सृजन कर सकती है। उगरे “राज्य की सीमा विस्तृत है, और पुरुष की संकीर्ण। कठोरता का उदाहरण है पुरुष और

कोमलता का विश्लेषण है स्त्री जाति। पुरुष क्रूरता है तो स्त्री करुणा है जो अन्तर्जगत् का उच्चतम विकास है, जिसके बल पर समस्त सदाचार चहरे हुए हैं। इसलिए प्रकृति ने उसे इतना सुन्दर और मनमोहन आवरण दिया है—रमणी का रूप।”

(अज्ञातशत्रु, पृष्ठ १५४)

हृदय की सम्पूर्ण कोमल भावनाओं का मंदिर नारी का हृदय है क्रूरता स्त्री जाति का गुण नहीं। “उसे नारी जाति जिस दिन स्वीकृत कर लेगी, उस दिन समस्त सदाचारों में विप्लव होगा।”

अनतदेवी, छलना और मागन्धी ने अपनी नारी-सुलभ कोमलता और स्निग्धता को छोड़ कर बनने की चेष्टा की थी, फल गृह-विद्रोह, समाज-विद्रोह और देश-विद्रोह ही हुए।

पुरुष पात्रों में त्याग की जो भावना प्रसाद जी ने रखी है, वही भावना हमें स्त्री पात्रों में मिलती है। परन्तु यह त्याग एक नवीन रूप लेता है। पद्मावती, बासवी, देवसेना, मालविका का त्याग विरक्ति के फलस्वरूप नहीं है यह प्रायः स्त्री सुलभ सौंदर्य और समवेदना की प्रसूति है “यथार्थ में, स्त्रियों में त्याग की अपेक्षा सेवावृत्ति और अनुकम्पा पर अधिक जोर दिया है। उनका त्याग अधिकतर इन्हीं गुणों से उत्पन्न होता है, पुरुष की भोति विरक्ति से कम। जहाँ विरक्ति दिखाई गई है वहाँ स्त्री या तो सहृदय-भिलाषिणी है या पतिता, जिसे अपने जीवन भर निराशाओं और असफलता से मुठभेड़ करते-करते अन्त में विराग होने लगता है।”^१

धार्मिक जनों और भिक्षुओं के चरित्र भी ऐतिहासिक होते हुए सुन्दर बन पड़े हैं। गोतम जैसे धर्मावलाम्बियों के साथ ही साथ प्रचंड दुष्ट, देवव्रत आदि जैसे टकोसले फैलाने वाले भिक्षुओं के चरित्रों को देख, प्रसाद जी की प्रभूती कल्पना और चरित्र-निर्माण शक्ति पर

^१ गिलीमुख—‘प्रसाद की नाट्य-कला’, पृष्ठ ६७

आश्चर्य मालूम होता है । चरित्र-चित्रण के बारे में हम ऊपर भी बहुत कुछ कह आये हैं और नाटकों की आलोचना करते समय भी कुछ चरित्रों को देखेंगे, अतएव यहाँ पर केवल इतना ही कह देना उचित होगा कि चरित्रों और घटनाओं का बाहुल्य होने के कारण नाटकों में प्रमुख चरित्रों में न तो परिस्थितियों के अनुसार विकास ही हुआ है और न उनमें अन्तर्द्वंद्व ही है । अधिकतर चरित्र एकांगी ही हैं ।

कथोपकथन

बहुरूपता

कथोपकथन का व्यवहारानुकूल, भावव्यजक, सघर्षमय और तुल्य होना आवश्यक है । इस विषय में प्रसाद जी बहुत कुशल हैं । उनके पात्रों का वार्तालाप बहुत ही सुन्दर, स्वाभाविक और मनोवैज्ञानिक हुआ है । वाणी ही मनुष्य चरित्र की द्योतक है । क्रूरता और शीलता मनुष्य के मुख से ही मालूम होती है ।

“छलना—यह सब जिन्हें खाने को नहीं मिलता उन्हें चाहिए । जो प्रभु है, जिन्हें पर्याप्त है उन्हें किसी की क्या चिन्ता जो व्यर्थ अपनी आत्मा दबावें ।

वासवी—क्या तुम मेरा भी अपमान किया चाहती हो ? पद्मा तो जैसी मेरी, वैसी ही तुम्हारी, उसे कहने का तुम्हें अधिकार है ; किन्तु तुम तो मुझसे छोटी हो, शील और विनय का यह गुण उदाहरण मिला कर बच्चों की क्यों हानि कर रही हो ?

छलना—(स्वगत)—मैं छोटी हूँ यह अभिमान तुम्हारा अभी गया नहीं है । (प्रकट)—मैं छोटी हूँ या बड़ी, किन्तु गणमान्य हूँ । अज्ञात को जिता देने का मुझे अधिकार है । उसे राजा होना है ! वह भिक्षुमणों का जो अकर्मण्य होकर राज्य छोड़ कर दगिरा हो गये हैं उपदेश नहीं ग्रहण करने पायेगा ।”

(अज्ञातगत्र, पृष्ठ ३३-३४)

मनोवैज्ञानिक होते हुए भी कथोपकथन कितना सघर्षमय है । सघर्षमय वार्तालाप ही नाटक के प्राण हैं वही कार्य व्यापार को प्रसारित करता है । कार्य-संचालन कराने का नाटककार के पास यही एक साधन है । वार्तालाप पर चरित्र-चित्रण भी निर्भर रहता है, परन्तु सदैव ही वार्तालाप सघर्षमय होना आवश्यक नहीं है । ब्राह्मणों और साधुओं के वार्तालाप कितने सरल उपदेशात्मक और लम्बे हो गये हैं, क्योंकि स्वभावानुकूल उन्हें नीति और कर्तव्य ज्ञान कराने के लिए विषय की विस्तृत व्याख्या करनी पड़ती है । सघर्षमय न होने के कारण ऐसे वार्तालाप कथानक नहीं बढ़ा पाते इस कारण वे कभी-कभी अरुचिकर होने लगते हैं । अच्छा हो कि ऐसे वार्तालाप छोटे ही हों । करुणा के ऊपर गौतम की व्याख्या कुछ अरुचिकर अवश्य मालूम होती है परन्तु है वह स्वाभाविक । प्रसाद जी ने पात्रों के अनुसार ही उनका वार्तालाप रखा है । दार्शनिक का वार्तालाप उसकी प्रवृत्ति के अनुसार ही है— जो अपने विचारों में अधिक लवलीन रहता है उसे ससार की प्रत्यक्ष घटनाओं का ध्यान ही क्या ।

“दाण्डायन—पवन एक क्षण विश्राम नहीं लेता, सिंधु की जलधारा बही जा रही है, बादलों के नीचे पक्षियों का झुंड उड़ा जा रहा है, प्रत्येक परमाणु न जाने किस आकर्षण में खींचे चले जा रहे है । जैसे काल अनेक रूप में चल रहा है । यही तो. ...

एनि०—महामनू !

दाण्डायन—चुप रहो, सब चले जा रहे हैं, तुम भी चले जाओ । श्रवण नहीं श्रवण नहीं ।

एनि०—आपसे कुछ ..

दाण्डायन०—सुनते कुछ मत कहो । कहो तो अपने आप ही कहो, जिन आवश्यकता होगी सुन लेगा । देखते हो, कोई किसी की सुनता है । मैं कहता हूँ—सिंधु के एक बिन्दु ! धारा में न दखर मेरी बात सुनने के लिए दहर जा, वह सुनता है ? दहरता

है ? कदापि नहीं ।”

कथनोपकथन की भाषा रस-मंचार में भी महायक होती है । चरित्रों के मनोवेगों द्वारा उसका रूप आप से आप बदलता रहता है । यौवन के पदार्पण काल में प्रेम का प्रथम कटु अनुभव मातृगुण को कवि बना देता है, “अमृत के सरोवर में स्वर्ण कमल खिल रहा था, भ्रमर वंशी बजा रहा था, सौरभ और पराग की चहल-पहल थी । सवेरे सूर्य की किरणें उसे चूमने को लौटती थीं, सन्ध्या में शीतल चाँदनी उसे अपनी चादर में ढँक देती थी । उस मधुर सौंदर्य, उस अतीन्द्रिय जगत की साकार कल्पना की ओर मैंने हाथ बढ़ाया था वहीं-वहीं राम टूट गया ।” परन्तु कर्तव्य के कठोर पथ में उसके शब्द सरल कल्पनाहीन और वाक्य छोटे हो जाते हैं ।

क्रोध का कितना सुन्दर चित्रण वार्तालाप द्वारा हुआ है—

“रक्त के पिपासु ! क्रूरकर्मा मनुष्य ? कृतघ्नता की कीच का कीड़ा । नर्क की दुर्गन्ध ! तेरी इच्छा कदापि पूर्ण न होने दूँगी ।”

पागलपन का भी चित्र देख लीजिए—

“रामा—लुटेरा है तू भी ! क्या लेगा, मेरी सूखी हड्डियाँ ? तेरे दातों से टूटेगी ? देख तो—(हाथ बढ़ाती है) ।

स्फुन्द०—कौन ? रामा !

रामा—(आश्चर्य में) मैं रामा हूँ । हो, जिसकी सन्तान को हूणों ने पीस डाला .”

स्व ने पागल हुए शकटार को भी मुन लीजिए—

‘दुःख ! दुःख का नाम सुना होगा, या कल्पित आशंका में उसका नाम लेकर चित्ता उड़ते होंगे । देगा है कभी, गाय-गाव गोड के लालों को भूख से तटप कर मरते ? अन्धकार की घनी चादर में बरसों भ्रमर्भ की जीवन समाधि में एक दूसरे को अपना आहार देकर स्वेच्छा से मरते देगा है । प्रतिदिना की स्मृति की,

रोकरे' मारकर जगाते-जगाते, और प्राण विसर्जन करते ? देखा है कभी यह कष्ट ? उन सबों ने अपना आहार मुझे दिया और पिता होकर भी मैं पत्थर-सा जीवित रहा । उनका आहार खा डाला, उन्हें मरने दिया .. ।”

मनोवेगानुसार पात्रों की भाषा में यह परिवर्तन होना अधिक आवश्यक है । अतएव प्रसाद जी की भाषा के विषय में यह धारणा कि उसमें अनेकरूपता नहीं बड़ी भूल है । हाँ, यह अवश्य है कि उन्होंने संस्कृत की तत्सम पदावली को छोड़ अन्य भाषा का उपयोग नहीं किया । पर लेखक की यह असमर्थता उसकी कला के अनुरूप ही है प्रतिकूल नहीं । प्रसाद जी के नाटक भव्य भागत के चित्र हैं जो हमारे आज के दीन-हीन, परतंत्र, असहाय भारत से भिन्न हमारे उत्कर्ष के सुन्दर चित्र हैं । जो हमारे लिए एक आदर्श, एक कल्पना, एक स्वर्गीय आनन्द का लोक बन गया है । इस लोक को दीप्तमान रंगों द्वारा ही अंकित किया जा सकता है । सामान्य बोलचाल की भाषा उसे हमारे नित्यप्रति के जीवन से ऊपर न उठा सकेगी अतएव उस नैसर्गिक जगत का निर्माण बहुत कुछ प्रसाद जी के भाषा-सौष्ठव और वामलकान्त पदावली द्वारा हुआ है । इन पूर्व युगों के अंकन करने की सफलता बहुत कुछ उनकी भाषा पर है ।

जैसा हम ऊपर देख आये हैं प्रसाद जी ने अपने इस मकुचित क्षेत्र में भी भाषा की अनेकरूपता रखी है । जिसके कारण वार्तालाप बहुत ही स्वाभाविक हुआ है । प्रोफेसर सत्येन्द्र जी ने अपने लेख में प्रसाद जी की भाषा पर नोट लिखते हुए कहा है कि इनके “सभी पात्र एक-ही भाषा बोलते हैं, प्राक, चीनी शक, हूण, उत्तरी, पश्चिमी, दक्षिणी, सब उनके रंगमंच पर आकर एकभाषी हो जाते हैं ।” नाटककार हिन्दी में नाटक लिख रहा है । उसके लिए अभारतीय भाषा का प्रयोग करना आवश्यक नहीं, कोई भी पाठक व दर्शक इन भाषाओं को कैसे समझ सकता है ? यह तो नाट्यकला के मूल सिद्धान्तों में से

एक है। यदि नाटककार को पूर्ण स्वाभाविकता वा ऐतिहासिकता रखनी होती तो अच्छा होता वह तत्कालीन संस्कृत, पालि, अपभ्रंश आदि का उपयोग करता, परन्तु उसका यह कार्य कला के प्रारम्भिक सिद्धान्तों के विपरीत हो जाता। नाटककार हिन्दी में नाटक लिख रहा है। वह भाषा-विज्ञान का प्रदर्शन नहीं कर रहा है। हाँ, यह अवश्य कहा जा सकता है कि प्रसाद जी ने प्रान्तीय बोलियों का उपयोग नहीं किया। परन्तु इसका कारण हम ऊपर ही लिख आये हैं।

पद्य का प्रयोग

प्रसाद जी के कथनोपकथन में खटकने वाला एक दोष है यों वह है पात्रों का गद्य में बात करते-करते पद्य में बोलने लगना। पूर्ण नाटकों में यह प्रवृत्ति अधिक है। परन्तु पारम्परिक नाटक कम्पनियों की भाँति तुफ़्तबाजी और गेरबाजी इनके उत्तर नाटकों में नहीं मिलती। प्रारम्भिक नाटकों में प्रसाद जी संस्कृत नाटकों से प्रभावित थे साथ ही उस समय के नाटककारों में भी यह प्रवृत्ति अधिक थी। नगाली नाटकों के अनुवादों ने इस गद्य-पद्य के मिश्रण में सुधार कर दिया। भारतेन्दु जी के नाटकों में स्फुट कविताएँ अधिक हैं। रामेश्वराम की कथावस्तु, माधवलाल चतुर्वेदी और बालकृष्ण भट्ट के नाटकों में भी गद्य-पद्य का मेल अधिक है। प्रसाद जी की प्रतिभा इस गद्य-पद्य के कम प्रयोग में ही है। उनके परवर्ती वा समकालीन नाटकों के देगनों में तो उनकी बाजी प्रायः नहीं के बराबर ही मालूम होती है। प्रसाद जी ने अपने पद्य के उपयोग में थोड़ा परिष्कार भी कर दिया है। पद्य का प्रयोग तो ने सव्यवहार वातचीत या घटना वर्णन के लिए नहीं किया है। इसका उपयोग प्रायः सूक्तियों के ही रूप में है। प्रसाद जी में वाणी की कमी है—

“यह मैं क्या देग रही हूँ। छतना यह मृग-चिड़ोह ही आग वृ
क्यों जलाना चाहती हूँ ? राजपरिवार में क्या मृग अंगोभित नहीं है ?

बच्चे बच्चों से खेलें, हो स्नेह बडा उनके मन मे,
कुल लक्ष्मी हों सुदित, अरु हो मंगल उनके जीवन मे ।
बन्धु वर्ग हो सम्मानित, हों सेवक सुखी प्रणत अनुचर,
शांतिपूर्ण हो स्वामी का मन, तो स्पृहणीय न हो क्यों घर ?”

समुद्रगुप्त को भेजती हुई श्यामा कहती है—

“श्यामा—जाओ बलि के बकरे जाओ, फिर कभी न
घाना । मेरा शैलेन्द्र, मेरा शैलेन्द्र—

तुम्हारी मोहनी छवि हर निछावर प्राण हैं मेरे,
अखिल भूलोक बलिहारी मधुर मृदुहास पर तेरे ।”
अथवा “तो इससे क्या । हम अपना कर्तव्य पालन करते
हैं, दुःख से विचलित तो होते नहीं ।

लोभ सुख का नहीं, न तो डर है,

प्राण कर्तव्य पर निछावर है ।”

ये पद्य की पक्तियाँ एक प्रकार से लोक-प्रसिद्ध उक्तियाँ ही मालूम होती
हैं । ऐने त्रयम्बर हमारे जीवन मे भी आते हैं । जब हम कभी-कभी किसी
दाहे आदि का प्रयोग अपनी बातचीत मे कर देते हैं । पद्य का सम्बन्ध
पात्रों के वार्तालाप से है अवश्य, लेकिन परोक्ष रूप में । अन्य स्थलों
पर भी जहाँ नाटककार ने ऐने पद्यों का उपयोग किया है वहाँ इस बात
का पूरा ध्यान रखा है कि पद्य की पक्तियाँ पात्रों की स्वयं की रचना
न मालूम हो जो वह गद्य की बात को पूरा करने के लिए उसी अवसर
पर रचना जा रहा हो । गौतम का यह कथन साधुओं के कितने स्वभा-
वानुकूल हुआ है । परन्तु ये गौतम की आशु-कवियों के समान तत्का-
लीन रचना नहीं मालूम होती ।

“राजन् ! कौंड किसी को अनुगृहीत नहीं करता । विश्व भर
ने यदि हड़ कर सकती है तो वह करणा है जो प्राणिमात्र में
सत्तट्टिरसती है ।

गोधूली की राग पटल में स्नेहाचल फहराती है ।

स्तिग्ध उपाके शुभ्र गगन में हास विलाम दिखाती है ॥

सुग्ध मधुर बालक के मन पर चन्द्रकान्ति बरमाती है ।

निनिमेष ताराओं से यह शोस बूँद भर लाती है ॥”

ये पक्तियाँ या तो पूर्व रचित मालूम होती हैं । या अन्य कवि की रचना जिनका उपयोग वे अपने विचारों को स्पष्ट करने के लिए करते हैं ।

उदयन और मागन्धी के वार्तालाप से यह बात और अधिक स्पष्ट हो जावेगी ।

“उदयन — हृदयेश्वरी ! कौन मुझ को तुम से अलग कर सकता है

हमारे वच में बनकर हृदय जब छवि समावेगी,

स्वयं निज माधुरी छवि का रसीला गान गावेगी ।

अलग तब चेतना ही विश्व में कुछ रह न जावेगी,

अकेले विश्व-मन्दिर में तुम्हीं को पूज पावेगी ।”

ये पद्य भाग उदयन के हृदय के भावों का उतना अच्छा चित्रण नहीं करता जितना किसी छायावादी कवि के हृदय का । उदयन का मागन्धी के लिए—

“अलग तब चेतना ही विश्व में कुछ रह न जावेगी,

अकेले विश्व-मन्दिर में तुम्हीं को पूज पावेगी ।”

हम कुछ साम्यप्रद मालूम होता है । यह तो किसी भक्त की वाणी में होती है जो अपने अस्तित्व को परमात्मा में गिना कर उसी पर ही मे उसी एक परमात्मा की छवि की आराधना में लगना चाहती है । उदयन का वच कथन उसी समय ही स्वाभाविक हो सकता है जब इन पक्तियों को किसी अन्य कवि की रचना में समझा लिया जाय । उमने अपने भावों की समानता समझाने के लिए ही किया । ठीक यही मन श्यामा के उस कथन के बारे में भी है—

“श्यामा—श्री ! विष ! मिर घूम रहा है । मैं बहुत पी चुकी हूँ अब ‘‘जल’’ भयानक मन्त्र । क्या तुम मुझे तबसे

हुए हलाहल की मात्रा पिला दोगे ।

अमृत हो जायगा विष भी पिला दो हाथ से अपने,
पलक ये छुक चुके हैं चेतना उसमे लगी कँपने ।
विकल हैं इन्द्रियो—हों देखते इस रूप के रूपने;
जगत् विस्मृत हृदय पुलकित, लगा वह नाम है जपने

इन प्रकार यह गद्य-पद्य का प्रयोग कहीं भी अस्वाभाविक वा हास्यप्रद नहीं होने पाया है । उन्होंने कहीं भी अन्य नाटककारों की भाँति पद्य का प्रयोग साधारण बातचीत को व्यक्त करने के लिए नहीं किया । ऊपर के उदाहरणों ने कितने भिन्न हैं ।

(१) चन्द्र०—रणधीर, यह क्या है—तुम आर्य हो फिर भी तुम्हारी इसकी ऐसी मित्रता ।

रणधीर०—महाराज, क्या कहूँ मित्रता, है दैवी वरदान
है अपूर्व आल्हाददायिनी यथा स्वर्ग का गान ।

+

+

+

(२) अलक०—महाराज, शोक है कि कोई उत्तर देने वाला न था और (क्रोध से)

कभी मिला तो उसके तन का खड-खड कर उत्तर दूँगा ।
और क्या कहूँ ? शठ यवनों से रण प्रचंड कर उत्तर दूँगा ।

(३) सिपाही—श्रीमान की जय ! कस्तान रणधीर सिंह
विरुध्द + रण दुर्मद रणधीर ! वीर तुम धन्य हो
शत्रु हृदय के तीर ! वीर तुम धन्य हो ।
(देखना हुआ) क्या ? वुरी तरह घायल हुआ है ?

एव सिपाही—मान्यवर !

छाती में नो घाव, खड्ग के खाने वाले
नज शरीर बिंध गया न पीठ दिखाने वाले
कटी लंघ, बेकाम हो गया बाँया कर भी
लट गये, लेजिन इतने घायल होकर भी ।

हाँ, रिपु की हँसी करता हुआ, जब रक्त बहुत निकल गया
तब हो अचेत गिरे—अहो मुँह वीरता का फुट गया ।

स्वगत

नाटककार के लिए हृदय के भावों को प्रगट करने के लिए स्वगत का उपयोग बहुत ही आवश्यक हो जाता है । परन्तु स्वगत का उपयोग कुछ अस्वाभाविक-सा मालूम होता है । दूर बैठे हुए दर्शक तो पाता का स्वगत सुन लेते हैं, परन्तु रंगमंच पर खड़ा हुआ दूसरा पात्र नहीं सुनने पाता । अतएव सफल नाटककार ऐसे अवसरों को अपने नाटकों में कम ही लाते हैं । राय महांदय ने अपने नूरजहाँ नाटक में स्वगत का प्रयोग बिलकुल ही नहीं किया है । चूँकि उनके लिए नूरजहाँ में एक और म्यामिभक्ति और दूसरी और सम्राज्ञी होने की लावगा के समर्पण का चित्रण करने के लिए स्वगत का उपयोग अनिवार्य था । परन्तु अस्वाभाविकता के डर से उन्होंने अपने कोशल द्वारा यह सब दूसरे रूप में प्रगट कर दिया है । स्वगत का उपयोग प्राचीन नाटकों में भी किया जाता था । पूर्व और पश्चिम नाट्यशास्त्र इसे Poetic license मानते हैं, परन्तु नाटककार का कोशल इसी में है कि वह इसका बहुत ही कम उपयोग करे । प्रसाद जी ने प्राग्भिक नाटकों में स्वगत का उचित उपयोग नहीं हुआ है । कुछ स्थानों पर तो नाटक में थोड़े ही कोशल से स्वगत हटा सकता था ।

५।—

“हृत्तना—(स्वगत)—मैं छोटी हूँ । या अनिमान तुझसे
अभी गया नहीं है । (प्रकट) मैं छोटी हूँ या बड़ी हूँ तुझसे जानता है ।
स्वगत की बात हृत्तना स्वगत भी यह मालूम थी । नाटक में नाटक
प्रकट करने के किसी प्रकार उस कटु नहीं है । नाटक में नाटक —

जैविक—(स्वगत) या बिना किसी उम्र के नाटक में नाटक में नाटक ।

नगराज, किसी तरह हटे ।

यदि लेखक चाहता तो इस कथन को वार्तालाप में ही रख सकता था ।
इसी प्रकार—

“प्रसेन—(स्वगत) अभी से इसका गर्व तोड़ देना चाहिए”
की आवश्यकता न थी । प्रसेन के प्रकट कथन से कि “आज से यह
निर्भोक किन्तु अजिष्ट बालक अपने युवराज पद से वंचित किया
गया ...” स्वगत का काम चल सकता है । लेखक यदि चाहता
तो इन स्वगत कथनों को या तो बिलकुल ही हटा सकता था या उनमें
कुछ परिवर्तन कर उन्हें अधिक स्वाभाविक बना सकता था । परन्तु
मालूम होता है कि नाटककार ने उन्हें कवि की स्वच्छन्दता समझकर
इनकी अस्वाभाविकता की ओर ध्यान नहीं दिया ।

कभी-कभी नाटकों में, अपने भावों को व्यक्त करने के लिए या
पिछली वा आगे आनेवाली घटना के सूचनार्थ एक-दूसरे प्रकार के
स्वगत का उपयोग किया जाता है । इसमें पात्र स्वगत में ही बोलता है,
परन्तु दूसरे पात्रों के सम्मुख नहीं । स्वाभाविकता की दृष्टि से यह भी
एक दोष है । क्योंकि यह पात्रों का चिन्तन न होकर बड़बडाना हो
जाता है । सघर्षात्मक न होने के कारण ऐसे कथन जितने ही छोटे हों
उतने ही अच्छे । विस्तार का अकेले बैठे-बैठे बड़बडाना दर्शकों को
बहुत ही खराब मालूम होगा । अच्छा होता यदि विस्तार का यह
बधन—“आह जीवन की क्षणभंगुरता... .” आदि सज्जित कर
दिया गया होता । स्कन्द का स्वगत “अधिकार सुख कितना मादक और
सारथी है. . .” सज्जित होने के कारण उतना नहीं खटकता । बाजरा
का भी स्वगत बहुत लम्बा है । यदि इस स्वगत को नाटककार ने
देवसेना और विजया की बातचीत के समान दो सखियों के वार्तालाप
में परा दिया होता तो दर्शकों और पाठकों दोनों की दृष्टि से दृश्य
अधिक मनोरंजक हो जाना और अस्वाभाविकता भी न रहती ।
महाभारत का नाटककार अभी अपनी कला में परिपक्व नहीं हुआ है ।
नाद के नाटकों में ये दोष कम मिलते हैं ।

संगीत

नाटक की रचना कथोपकथन संगीत और नृत्य पर ही निर्भर है। गीत रगमच पर मनोरञ्जक के सबसे सुन्दर साधन हैं। उनकी स्थानीय उपयुक्तता और भावप्रदर्शन नाटक के दृश्यों को और भी अधिक तीव्र बना देते हैं। प्रसादजी के नाटकों में बहुत ही सुन्दर गीत भरे पड़े हैं। कल्पना भावुकता और रसात्मकता में ये गीत शेक्सपियर के गीतों में किसी प्रकार कम नहीं हैं। अन्तर केवल इतना ही है कि शेक्सपियर इसी पार्थिव ससार के दृश्यों को लेकर ही गीत-रचना करता है। भावावेश में वह कल्पना जगत में निचरण करते हुए भी इस ससार को नहीं छोड़ता। उनमें एक प्रकार की ग्रामीणता है। परन्तु प्रसाद जी के गीत भौतिक जगत से प्रारम्भ होकर “नितिज के उस पार” अनजान जगत में पहुँचते हैं। हमारी आत्मा प्रकृति और मानव के बोधगम्य भाव और सादर्यानुभूति से धीरे-धीरे उठकर अनन्त शून्य में मिलती है। उदयन के तिरस्कार से दुखी पद्मा जब वीणा बजाने बैठती है और प्रयास करने पर भी जब उसमें से स्वर नहीं निकलते तो उसकी भावना करुण रूप लेकर एक मधुर गीत के रूप में निकल पड़ती है।

मीन मत पिंचे ब्रीन के तार ।

निर्दय अगुली ! अरी टहर जा,

पल भर अनुकम्पा में भर जा,

यह मृद्धित मृद्धिना आठ मी,

निकलेगी निम्नार ।

तेजाने भावविभोर होकर पद्मावती की रक्तगता पर रक्त रंग पड़ा

। पहुँच जाती है—

“नृत्य करेगी नग्न विह्वलता

परदे के उस पार”

इस रहस्यवाद ने उनका गीत को मार्गभ्रमिणियों में रत दिया है—

केवल मानवी जगत के करुण गीत नहीं हैं उनमें केवल प्रतीति का प्रयोग

का दुःख नहीं है, उनमें है असीम के प्रति ससीम की पुकार—
परमात्मा के लिए आत्मा की लालसा । परन्तु प्रसाद जी के सभी गीत
रहस्यवादी नहीं हैं, उनके बहुत से गीत स्थूल जगत के प्रेम और
सौंदर्य से संबन्ध रखते हैं ।

प्रसाद जी के गीत विषय के अनुसार मुख्यतः दो भागों में बाँटे
जा सकते हैं—(१) रहस्यवादी तथा रहस्यवाद की भूलक लिए हुए,
(२) अन्य—

(१) पूर्ण रहस्यवादी गीत

(अ) आओ हिये में अहो ! प्राण प्यारे ।

(अजातशत्रु)

(आ) भरा नेनों में मन में रूप

किसी छलिया का अमल अनूप ।

(स्कन्दगुप्त)

(इ) दहुत छिपाया उफन पटा अब सगहालने का समय नहीं है ॥

जली दीप-मालिका प्राण की हृदय कुटी स्वच्छ हो गई है ॥

पलक पोवटे बिछा चुकी हैं न दूसरा और भय नहीं है ॥

चपल निकल कर वहाँ चले अब इसे कुचल दो मृदुल चरण से ॥

कि आह निकले दबे हृदय से भला कहो यह विजय नहीं है ॥

(२) रहस्यवाद की भूलक मात्र लिये हुए

(अ) नखी यह प्रेममयी रजनी ।

(आ) सुधा मीकर से नहला दो ।

(इ) ओ मेरे जीवन की स्मृति, ओ अन्तर के आतुर अनुराग

(३) अन्य

(अ) शृंगार वा प्रेम—

एन गीतों में प्रसाद जी संगीत, सौंदर्य-वासना और रूप-चित्रण में
बड़ी बहिष्कृत भी आगे बढ गये हैं ।

- (१) अली ने क्यों अवहेला की ।
 (२) प्यारे निर्मोही होकर. .
 (३) हमारे जीवन का उल्लास ।
 (४) न छेड़ना उस अतीत स्मृति के
 खिचे हुए बीन तार कोकिल ।
 (५) घने प्रेम तरु तले ।
 (६) संमृति के वे सुन्दरतम क्षण यों ही भूल नहीं जाना
 वह उच्छृंखलता थी अपनी कहकर मन मत बहलाना ।
 (७) शून्य गगन में छँड़ता जैसे चन्द्र निराग
 राका में रमणीय यह किमका मधुर प्रकाश
 (८) भावनिधि में लहरियों उठती कभी
 भूल कर भी स्मरण हो जाता कभी ।
 (९) अगारुध्र की श्याम लहरियों उलझी हों इन अलकों से
 सादरता लाली के डोरे डभर फेंगे हों पलकों से ।
 (१०) उसड़ कर चली भिगोने आज
 तुम्हारा निश्चल प्यारल प्योर ।
 (११) आठ वेडना मिली मिठाई ।
 (१२) तुम कतक किरण के अन्तगल में
 लुक छिपकर चलते हो क्या ।
 (१३) प्रथम यौवन सदिरा के सत्त, प्रेम तरु की ही परगाह
 और किमको देना है हृदय चीन्हन ही न तनिक सी चाप
 (१४) आज टम यौवन के साजसी कुत्तों में
 फोफित खोज रहा है ।
 (१५) कैसी कदो रूप की जगला ।
 (१६) वज्र रही वणी आठों याम की ।
 (१७) त्रिगरी फिर अतक व्याकुल है, निरम वदन पर
 चिन्ता खेप ।

(आ) प्रकृति

(१) चला है मन्दर गति से पवन रसीला नन्दन कानन का ।

(२) अलका की किस विकल विरहिणी के पलकों का ले अवलव ।

(३) चल बसंत बाला अंचल से किस घातक सौरभ से मस्त

(इ) प्रार्थना

(१) दाता सुमति दीजिये ।

(२) स्वजन दीखता न विश्व मे अत्र ।

(३) उतारोगे अत्र कब भू भार ।

(ई) नीति और व्यवहार

(१) न धरो कह कर इसको अपना

यह दो दिन का है सपना ।

(२) स्वर्ग है नहीं दूसरा और ।

(३) सब जीवन बीता जाता है धूप-छोह के खेल सदृश्य ।

(४) पालना बनें प्रलय की लहरों ।

(उ) देशभक्ति

(१) अरण्य यह मधुमय देश हमारा

जहो पहुँच अनजान क्षितिज को, मिलता एक सहारा ।

(२) हिमालय के श्रोतन मे, उसे प्रथम किरणों का दे उपहार

उषा ने हँस अभिनन्दन किया और पहनाया हीरक हार ।

प्रसाद जी के गीतों की नाटकीय उपयोगिता में क्रमशः विकास पाया गया है । प्रारम्भ की रचनाओं में गीत अपनी स्वतंत्र सत्ता रखते हैं । वे स्थान, पान और समानाहुकूल नहीं हैं । अधिकतर वे कवि की स्वतन्त्र रचनाएँ ही मालूम आती हैं जो उम्मेने वाद में नाटक में रख दी हैं । पर दो-एक योग तो गीतों में रहस्यवाद की भूलक के कारण मालूम होता है दुम्ने योग पात्रों के वार्तालाप को बलात् ही गीतों से सजित करने के प्रयत्न में । दुम्ने प्रकार के दोष का एक उदाहरण

अजातशत्रु के आठवें दृश्य में है जहाँ श्यामा अपना परिचय देती है। यह परिचय गीत एक स्वतंत्र रचना-भी मालूम होती है जिसे रगने के लिए ही मालूम होता है शैलेन्द्र श्यामा से पूछता है, “तुम क्या हो सुन्दरी ?” और श्यामा गीत गाकर परिचय देती है। एक और दूसरा गीत विरुद्धक का जलद के प्रति है। इसमें सन्देह नहीं कि विरुद्धक का निर्मूल विश्वास कि मल्लिका उससे प्रेम करती है उसकी प्राथमिक भावाव्यक्ति के अनुकूल है।

“आर्द्र हृदय में करुण कल्पना के समान आकाश में काउमिनी घिरी आ रही है। पवन से उन्मत्त आलिङ्गन से तरराजि मिहर उड़ती है। झुलरी हुई कामनाएँ मन में अकुरित हो रही हैं। क्यों ? जलदा-गमन से ? आह !

अलका की किम विकल चिरहिणी की पलकों का वे 'जवल्गर' गाति
केवल नील नीरुद की आर ही मग्नेत करती है ।

अज्ञातशत्रु के कुल गीत बहुत सुन्दर है, ये परिस्थिति, पाप पाप समय का ध्यान रखकर गिरो गये है। मागन्वी का "मगन दीवता न विश्व में अब न बात मन में समाय कोई" वाला गीत माला में हुआ भी मागन्वी की प्रान्नायिक परिस्थिति के अनुकूल ही है। माला में मागन्वी का कोई स्मरण न हो गया था। पार्थिविक परिस्थिति के परिवर्तन की दृष्टि से उन्ने इतनी विषमता मिले पायी थी। माला में उन्ने प्रथम बार ही कल्याण का जान "प्राप्ति प्रीति" यह अन्तर्गत ही प्रीति निरूपण लगी थी।

क्षरिक् वेदना अनत मृग वय मसक्त पिपा शन्य न यगा

पवन पण्ड कर पता बनाने न ताट आया न पाय गेउं ।

अज्ञानशत्रु से बचने सुझाव है यानी पता चला है।
मानसिक वेदना से निम्नलिखित उच्चस्तर पर होना चाहिए।
अपनी वेदना से तरलित कर 'पर' होना चाहिए।
उद्वेग से निष्कारण से दृष्टि होना चाहिए।

तो मानों उसकी असमर्थता ही व्यक्त होकर गीत के रूप में निकल पड़ती है “भीष्ट मत खिचे बीन के तार” । असमर्थता का दुःख और भी तीव्र हो जाता है । पीडा की कसक और भी विकट हो पड़ती है ।

निर्दय अगुली श्री ठहर जा,

पल भर अनुकम्पा से भर जा ।

यह मूर्छित मूर्छना आह सी

निकलेगी निस्सार ।

पद्मा के भावों, उसकी मानसिक वेदना और असमर्थता को गीत द्वारा जितने सुन्दर रूप में व्यक्त किया गया है वह अद्वितीय है ।

चन्द्रगुप्त और स्कन्दगुप्त में गीतों की रचना अपनी पराकाष्ठा पर पहुँच गई है । भावों की कोमलता और शब्दों की मधुरता जब ज्वनि की सुकुमारता, कल्पना की नवीनता और छन्दों की बहुरूपता में मिलती है तो गीत सर्वांग सुन्दर हो उठते हैं । चित्र, काव्य और संगीत मानों अपनी सत्ता भूलकर एक हो जाते हैं । उनकी नाटकीय उपयोगिता भी अधिक हो जाती है । नाटक की कथावस्तु, चरित्र-चित्रण, वातावरण और साथ ही पात्रों की भावनाओं से वे ऐसे सम्बद्ध हो गये हैं कि वे प्रारम्भिक नाटकों के गीतों को भाति-स्वतंत्र गीत नहीं कहे जा सकते वे पूर्ण रूप से नाटक के रूप में ही मिल गये हैं । कथावस्तु से सम्बन्ध रखनेवाला गीत हमें चन्द्रगुप्त नाटक में मिलता है । सुवासिनी, मृग. शारदय और संगीत का रानी ने, जब गाना प्रारम्भ किया—

आज हम यौवन के साधवी कुंज में बोकिल बोल रहा ।

मधु पीकर पागल हुआ करता प्रेम-प्रलाप,

निधिल हुआ जाता हृदय जैसे अपने आप

लाज के देधन खोल रहा ।

दिटल रही है चौदनी छवि मतवाली रात,

बहती बन्धित अधर से दहकाने की दात

कौन मधु मदिरा घोल रहा ?

यौवन के इस उन्माद में, इस असत्य रस-प्रवाह में कौन न रा जाता ? यौवन की कामनाएँ अकुरित होकर गिलना चाहती हैं, मतवाली चाँदनी रात अपने कम्पित अधरो से वहकाने की बात कर रही है। लाज के बंधन आपसे आप खुलते जा रहे हैं। नागना के इस उद्वेग हुए स्पष्ट स्वर को सुन कर भला नद का हृदय कैसे स्थिर रह सकता था। उसने सुवामिनी का हाथ पकड़ लिया। राजग के आगमन में नन्द लज्जित हो जाता है, परन्तु यह घटना राजग के हृदय में नन्द के प्रति सन्नेह पैदा कर देती है। यदि सुवामिनी अपना मादक गान न गाती तो सम्भव था यह घटना न होती। कथा-प्रवाह बटान में गीतों का यह प्रयोग सुन्दर हुआ है।

चरित्र चित्रण के लिए भी प्रसाद जी ने गीतों का प्रयोग किया है। कानीलिया का “अरण्य यह माधुर्य देण हमारा” उसका भारत-प्रेम का प्रतीक है। परन्तु हमें भी सुन्दर उदाहरण प्रलका और गिहरण के प्रेम का है। वास्तव में उन दोनों का प्रेम “प्रथम गीत में मजिग में मस्त, प्रेम करने की श्री परवाह, और किसको देना है हृदय, चीन्दन की न तनिक श्री चाह” कल्प में ही हुआ है। देवसेना का गीत उसके चरित्र के एक अंग है। उसका पल-पल परिवर्तित मना जाता है चित्रों को व्यक्त करने में ये अधिक सफल हुए हैं। लक्ष्मण के गीत में मस्त देवसेना का वह गीत उसका जीवन-परिचय है, उस भाव में उसके स्वभाव के चित्रने अनुकूल हुआ है—

भग नैना में मन में रग

ने जनित, हृदय की लुब्धता को व्यक्त करती हुई देवसेना कहती है—

“संगीत सभा की अन्तिम लहरदार और आश्रयहीन तान, धूप-दान की एक क्षीण गंध धूम-रेखा, कुचले हुए फूलों का म्लान सौरभ और उत्सव के पीछे का अवसाद, इन सबों के प्रतिकृति मेरा क्षुद्र नारी जीवन ! मेरे प्रिय गान ! अब क्यों गाऊँ और क्या सुनाऊँ ? इस बार-बार के गाये हुए गीतों में क्या आकर्षण है, क्या बल है जो खींचता है ? केवल सुनने की ही नहीं, प्रत्युत जिसके साथ अनन्त काल तक कठमिला रखने की इच्छा जग जाती है ।”

परन्तु हृदय की भावना जत्र पूर्ण व्यक्त न हुई तो मानों देवसेना गाकर अपनी व्यथा बाहर निकाल देना चाहती है—

शून्य गगन में टूँडता जैसे चन्द्र निराश,
राका में रमणाय यह किसका मधुर प्रकाश ।
हृदय ! तू खोजता किसको छिपा है कौन-सा तुझ में,
मचलता है क्या तूँ छिपा तुझसे न कुछ मुझमें ।
रस-निधि में जीवन रहा, मिटी न फिर भी प्यास,
मुँह खोले मुक्तामयी सीपी स्वाती आस ।
हृदय तू है बना जलनिधि लहरियों खेलती तुझमें,
मिला अब कौन सा नवरत्न जो पहले न था तुझमें ।

जीवन भर की असफलता उसकी चिरवेदना हो जाती है, उसका सम्पूर्ण जीवन ही करुण हो जाता है । अन्तिम दृश्य का गीत अन्य गीतों से कितना भिन्न है, भाषा का काव्य और धीमी-धीमी स्वर लहरी मानो वेदना का प्रतीक हो हो उठती है । जीवन की निराशा से जनित अनाद में भविष्य की आशा ने विदा लेती हुई देवसेना कहती है—

“हृदय की कोसल बहुरना ? खोजा, जीवन में जिसकी सभावना नहीं, जिसे तार पर गाये हुए लौटा दिया था उसके लिए पुकार मचाना हमारे लिए कोई अच्छी बात है ? आज जीवन के भावी सुख, आशा और आसारा सब ने नै विदा लेती है—

आह वेदना मिली चिदाई

मैंने भ्रमवश जीवन संचित,

मधुकरियों की भीख लुटाई ।

छल छल थे संभ्या के भ्रमकण,

ज्योसू से गिरते थे प्रतिरुण,

मेरी यात्रा पर लेती थी—

नीरवता अनंत गंगडाई ।

भ्रमित स्वप्न की मधुमाया में,

गहन चिपिन की तरु छाया में,

पथिक उनींड़ी श्रुति में किसने

यह बिहाग की तान उगाई ।

तासी गतृणा दीठ थी रावनी,

रही बचाये फिरती काही,

मेरी आशा नार ? बावली,

तूने ग्यो दी गजल कमाई ।

चढ़ कर मेरे जीवन रथ पर,

प्रलय चल रहा अपने पथ पर,

मैंने निज दुर्लभ पद बल पर,

उम्मे हारी होठ ? तसाई ।

छोटा लो युद्ध अपनी गाँधी

मेरी हस्त्रणा हाता गाँधी,

चित्र ? न मन मार्ग मधुमाया

हमने सन ही लात से गाई ।

निकल पड़ी है—

संस्कृति के वे सुन्दरतम क्षण यों ही भूल नहीं जाना
वह उच्छृङ्खलता थी अपनी कह कर मन मत बहलाना ।

.. . आदि आदि

परिस्थितियों के घात-प्रतिघात ने ऐन्द्रिय प्रेम को देश-प्रेम में मोड़ दिया
यौवन की उच्छृङ्खलता देश के कर्तव्य में परिवर्तित हो गई । प्रथम
अंक का कामुक कवि अपने वीर गीतों से लोगों के रक्त को खौला
देता है—

वही है रक्त वही है देश, वही साहस है वैसा ज्ञान,
वही है शक्ति, वही है शक्ति, वही हम दिव्य आर्य संतान
जिन्हें तो सदा इसी के लिए, वही अभिमान रहे यह हर्ष,
निछावर कर दें हम सर्वस्व, हमारा प्यारा भारतवर्ष ।

हृद की दृढ़ता और उसी की पुनरुक्ति हृदय में एक हलचल मचा देती
है । यौवन की भावुकता में निकला हुआ वासना का सुकुमार गीत
कर्तव्य-पथ पर हट वीर का युद्ध-गान बन गया ।

गीत की दृष्टि से चन्द्रगुप्त और स्कन्दगुप्त एक अमूल्य कोष
हैं । लज्जा ने भरे हुए यौवन का कितना सजीव चित्र चन्द्रगुप्त में
निगता है—

तुम कनक किरन के अन्तराल में
एक छिप कर चलते हो क्यों,
नत मस्तक गर्व वहन करते,
यौवन के घन रम्य बन ढरते,
ऐं लाज भरे सौंदर्य ।
दना दो सोन घने रहते हो क्यों,
अधरों के सधर कगारों में,
बल बल की गुंजारों में,

सधु सरिता सी यह हँसी

तरल अपनी पीने रहते हो क्यों ?

उद्वेलित यौवन के अप्रग्रहपूर्ण चित्र में “आज इस गीत के माधुरी कुंज में कोकिल बोल रहा” वाला गीत सब में सुन्दर है। परन्तु यहाँ पर हम इन गीतों की केवल नाटकीय पार्श्वभूमि में ही देखना चाहते हैं, स्वतन्त्र गीत के रूप में नहीं। प्रस्तुत।

भावना और चरित्र-चित्रण में विजया का “असल धूम की श्याम लहरियों” गीत भी सुन्दर बना है। यौवन विलास की यात्रायाँ और उसके अपरिमित काव्यनिक सुग की ओर सजेत करनी हुई चित्रण कल्पना है—

“प्रियतम, यह भरा हुआ यौवन और प्रेमी हृदय चित्रण के उपकरणों के साथ प्रस्तुत है। उन्मुक्त आकाश के नीले नीरद मंडल में रात्रिजलियों के समान क्रीड़ा करते-करते हम लोगों तिरंगित हो जाते हैं और इस क्रीड़ा में नीत्र आलोक हो, जो हम लोगों के चिन्तित हो जान पर भी जगत की आँखों का थोड़ा काल के लिए बंद कर रखे। स्वर्ग की कल्पित आसमाँ और इस लोक के अनंत पुण्य के भागी होने भी जित सुख का देगहर आश्चर्य चकित हो, वही मादक सुख, और आनन्द, जिस विना हम इस लोको का आलिंगन करके धन्य हो जाय।”

यौवन के इस मादक सुख का चित्रण विजया जी ने यों ही

अनुनय उलझ रहा हो तीखे तिरस्कार से लांछित हो,
यह दुर्बलता दीनता रहे, उलझी फिर चाहे दुकराओ,
निर्दयता के इन चरणों से, जिसमें तुम भी सुख पाओ ।
नेपथ्य में गाये हुए गीतों का उपयोग कार्य की भूमिका बनाने
में हुआ है ।

अजातशत्रु के अन्तिम दृश्य में सायकाल का दृश्य और ठंडी
ठटी हवा का चलना नेपथ्य में गाये हुए गीत,

चल बसन्त वाला अंचल से किस घातक सौरभ में मस्त,
घाती मलयानिल की लहरे, जब दिनकर होता है अस्त ।

द्वारा किया गया है । उसी गीत के द्वारा निर्मित पृष्ठ-भूमि पर विम्ब-
सार कहते हैं—“सन्ध्या का समीर ऐसा चल रहा है जैसे दिन भर का
तपा हुआ उद्विग्न ससार एक शीतल निश्वास छोड़ कर अपना प्राण
धारण कर रहा है . . . ।”

रामा को आश्वासन देती हुई देवकी कहती है—

“न घबड़ा रामा ! एक पिशाच नहीं नरक के असंख्य दुर्दान्त
‘प्रेत’ और क्रूर पिशाचों का त्रास और उनकी ज्वाला दयामय की कृपा-
दृष्टि के एक बिन्दु से शान्त होती है ।” इसके बाद नेपथ्य में यह गीत
गाया जाता है ।

पालना देने प्रलय की लहरें ..

.. . ..

प्रभु वा हो विश्वास सत्य तो

सुख वा केतन फहरे ।

गीत के पश्चात् की घटनाओं को इसी गीत में सहारा मिला हुआ
मालूम होता है ।

‘सब जीवन दीता जाता है धूप छाँह के खेल सृजन ।’ गीत भी
देवनेना के बचन से समानता रखता हुआ जीवन की क्षण-भंगुरता
का ही चित्रण करता है । चन्द्रगुप्त में “ऐसी बड़ी रूप की ज्वाला”

नेपथ्य से गाया हुआ गीत भी राजस के भवानुत्पन्न वातावरण उपस्थित करने के लिए रखा गया है।

नेपथ्य में गाये हुए गीतों के गलाना रसमन्त्र के गीत भी वातावरण प्रयुक्त करने में सहायक हुए हैं। रात्रि का वातावरण सुगमिणी ने अपने “सखे, यह प्रेममयी रजनी” वाले गीत में उपस्थित किया है।

रस-प्रसार की दृष्टि से वा दृश्य के अन्त को तीव्र बनाने के लिए जो गीत गाये हैं उनका नाटकीय महत्व अधिक है, उनके द्वारा दृश्य की घटनाओं का हृदय पर पड़ा हुआ प्रभाव तीव्रतर है, चिरगामी हो जाता है। ऐसे गीतों में देवसेना का “आह देवना मिली बिदाई” गीत बहुत ही सुन्दर है। चन्द्रगुप्त नाटक में “ओ मेरे जीवन कीमति, ओ अन्तर के आनुर अनुराग !” मालविका के जीवन-लिखन का महत्त्व बना देता है।

अजातशत्रु

दार्शनिक पृष्ठभूमि

अजातशत्रु नाटक प्रथम बार १९२२ में प्रकाशित हुआ; इसलिए बहुत सम्भव है कि प्रसाद जी ने नाटक का प्रारम्भ महायुद्ध के पश्चात् ही किया हो। १९१४ से १९१८ तक जो महायुद्ध यूरोप के लिए बबडर होकर आया था, उसका प्रभाव भारतवर्ष पर भी पड़ा। १९०६ के बङ्गाल-विभाजन के बाद भारतवर्ष में स्वराज्य और स्वदेशी का आन्दोलन चल चुका था और देश में राष्ट्रीय भावना जागृत हो गई थी। १९१३ के लखनऊ अधिवेशन में मुस्लिम लीग ने भी पूर्ण स्वराज्य अपना ध्येय घोषित किया जिसके लिए उरी वर्ष के दर्राची अधिवेशन में कांग्रेस के सभापति ने मुस्लिम लीग को धर्दार दी थी। महायुद्ध भारत की आन्तरिक व्यवस्था के लिए भी एक रूपरेखा-नाल था। आशा और निराशा के द्वन्द्व का प्रारम्भ था, परन्तु महायुद्ध के बाद ही इंग्लैंड से प्रधान मन्त्री, एल्विन्थ स्टोव, ने भारत के राज्यशासन को एक नवीन दृष्टि से

कर दी थी। इधर १९१७ में भारत सन्निध, मोट्टेम्बु मंगेश्वर ने भी भारत के शासन में परिवर्तन करने का वक्तव्य दिया था, यद्यपि भारतवर्ष पूर्ण रूप से मित्र-राष्ट्रों की पोर हो गया और पुनरावलोकन में यथाशक्ति सहयोग देने लगा। भविष्य की आशाओं ने राष्ट्रीय आन्दोलन को शिथिल कर दिया।

महायुद्ध में संयुक्त राष्ट्र के आगमन ने अन्तर्राष्ट्रीय राजनीतिक विचारों में एक पारंगत उपस्थिति कर दिया। भविष्य की राजनीतिक समस्याओं को हल करने के लिए प्रेसीडेंट विलसन के १४ सिद्धान्त ही उपर्युक्त समझे जाने लगे। और ये १४ सिद्धान्त अन्तर्राष्ट्रीय भावना को लेकर ही रचे गये थे। सृजित राष्ट्रीय भावना का इनमें कोई स्थान न था। प्रेसीडेंट विलसन का आत्मनिर्णय का सिद्धान्त स्वयं अन्तर्राष्ट्रीय भावना पोषित करने का प्रथम साधन ही था। यह भावना पारस्परिक द्वेष और प्रतिद्वन्द्विता के पलटकर बन गई। यह राष्ट्रीय अविश्वास मानव प्रेम और आपस की सहानुभूति पर निर्भर था। इस भावना से प्रेरित होकर ही अन्तर्राष्ट्रीय अधिपति का पारस्परिक सम्मान, सहानुभूति और कर्तव्य द्वारा सुलझाया जा सका। जिससे सभी राज्यों की राजता की गई थी। इस प्रकार समाज का पूरा परिवर्तन हुआ जो अब आज भी इस अन्तर्राष्ट्रीय भावना से प्रभावित है। भारत में भी इस राजनीति पर ही हमारा प्रभाव पड़ा और आज भी भारत में यह राजनीति चल रही है।

इसी करुणा द्वारा ही विश्वमैत्री की स्थापना संभव हो सकती है । करुणा, हमारे सेवा-प्रेम और कर्तव्य की भावना व्यक्त करती है गौतम के ये शब्द उस काल की अन्तर्राष्ट्रीय भावना के कितने सुन्दर चित्र हैं—

“विश्व के कल्याण में अग्रसर हो । असंख्य दुखी जीवों को हमारी सेवा की आवश्यकता है । इस दुःख समुद्र में कूद पड़ो । यदि एक भी रोते हुए हृदय को तुमने हँसा दिया, तो सहस्रों स्वर्ग तुम्हारे अन्तर में विकसित होंगे । फिर तुमको पर-दुःख-कातरता में ही आनन्द मिलेगा । विश्वमैत्री हो जायगी—विश्व भर अपना कुटुम्ब दिखाई देगा । उठो, असंख्य आहें तुम्हारे उद्योग से अट्टहास में परिणित हो सकती हैं ।”

वासवी भी उस समय की अन्तर्राष्ट्रीय प्रेम-भावना का काल्पनिक मुर देखती है—

“बुद्ध के प्राणियों में स्नेह का प्रचार करके मानव इतना सुखी होता है, यह आज ही मालूम हुआ होगा । भगवान् ! क्या कभी वह भी दिन आवेगा, जब विश्व भर में एक कुटुम्ब स्थापित हो जावेगा और मानव मात्र स्नेह में अपनी गृहस्थी सन्हालेगा ।”

यह विश्वमैत्री मनुष्य को मनुष्य के रूप में ही देखने से हो सकती है । अपने को बड़ा समझकर छोटी का निरादर करने से नहीं । शक्ति-भाली द्वारा निर्बलों के दास न बननी । ये तो जगली लोगों के क्रूर विचार हैं । उन जीवों को समदृष्टि से देखने में ही, तब में एक सा स्नेह रखने में ही यह विश्वमैत्री स्थापित हो सकती है । अज्ञातशत्रु इस उच्चादर्श से नीचे गिरा था, इसलिए उठने क्रूर कर्म किये थे—यह बड़बड़ पैदा कर दिया था । इसे वह स्वयं ही मानता है—

“गरी पिता मुझे अम हो गया था । मुझे अच्छी शिक्षा नहीं मिली थी । सिद्धा था केवल जंगलीपन की स्वतंत्रता का अभिमान । अपने को विश्वभर से स्वतंत्र जीव समझने का कूटा धाम-सम्मान ।”

मल्लिका ने जो पय चमनाया था वह चेतल निश्चय ही रसायन के लिए थी। 'समुद्र की दगा, उपका कर्तव्य नीचे डूब गयी जोत नहीं बचना, राक्षसमार ! तुम्हारा काफ़ी जीवन भी चलाता मेने जयता धर्म सम्मान जय सदा मेरी विजयनेगी की परीक्षागी ।'

जयता जय एता है—“तब भी आपसे है । इस जीवन की रक्षा की । ऐसी जय । गारुड ! यह मेरा कर्तव्य

मल्लिका—नहीं राक्षसमार यह देवता का नहीं । समुद्र का कर्तव्य है । उदरार, कल्याण, समोदर, और पवित्रता माना है । यह ही मेरी रक्षा है ।

हा बौद्धिक सुख शान्ति चाहती है। अपने गुरुजनों की ओर कर्तव्य करत जानता हमारा ध्यान समझ मानव जाति की ओर जा सकता है। उस बौद्धिक शान्ति स्थापन करने में माता का ही नहीं, पूरी नारी जाति का सुख भाग है। क्योंकि नारी स्वभाव से ही प्रेम की प्रतिमा है। करुणा का देवा है। उसने सहनशीलता है। जिसमें ये गुण नहीं उगना जानन भा सुखी नहीं। वह बबुलर होकर सारे कुटुम्ब में भयानक उमड़ा जाया करता है। चलना इन गुणों ने शून्य थी, इमीलिये उसने दुःख — गदगद — यह विद्रष्टा लड़ा किया था। मागन्धी भी इन गुणों — गुणों —

“मानसिक रूप के परिवर्तन की इच्छा मुझे इतनी विषमता में ले आई। प्रपत्नी परिस्थिति को समझ न रखकर व्यर्थ महत्व का ढोंग मेरे हाथ न दिये। बाल्पनिक सुख लिप्ता में ही पड़ी रही। उसी का यह परिणाम है। जो सुलभ एक स्निग्धता, सरलता की मात्रा कम हो जाने से जीवन में कम बनावटी भाव प्राप्त गये।”

पुरुष — उस रंग का वर्मा रंगी है। लेकिन नारी अपने प्रभाव में — लाल। — पुरुषों को ना बदल सकती है। क्रूर पुरुष भी लाल हो जाता है। जानन चाहते हैं।

“भाग्य — ननुप्य और परिश्रम करके जीवन-सम्राज में प्रति पर ध्या प्रति परिहार करके भी पुन मानन चाहता है जो उसे जीवन का परम ज्ञेय है, उन्मा एक गीतल विधाम है, और पर ध्या — वा बरदा की मूर्ति तथा मानवता के अभय-वरद हस्त का मानन साधन मानन की सारी दृष्टियों की लुजी, दिग्ध-मानन की पदार्थ लक्ष्य मिली, प्रति रत्नराशि लियों के मदाचारपूर्ण स्नेह का मानन। उनके लोकर प्रामर्शता, दुर्बलता प्रकट करते इस दौट धुन में लगे हैं। यदि तुम्हारे राज्य की नीमा दित्तृत है और पुरुषों की लक्ष्य। बर्धनता का उदाहरण है पुरुष और कोमलता का विश्लेषण है रंग जाति। पुरुष मूर्तता है तो स्त्री बरदा है जो अन्तर्जगत् ।

मल्लिका ने जो पथ अपनाया था वह केवल विश्वमेत्री स्थापन के लिए ही । “मनुष्य की दया, उमर का कर्तव्य नीच ऊँच की जोन नहीं करता, राजकुमार ! तुम्हारा कलकी जीवन भी बचाना मैंने अपना धर्म समझा और यह मेरी निश्चमेत्री की परीक्षा थी ।”

अज्ञात जब पूछता है—“तब भी आपने इन पापों जीवन की रक्षा की । ऐसी क्षमा । आश्चर्य ! यह देव कर्तव्य

मल्लिका—नहीं राजकुमार यह देवता का नहीं—मनुष्य का कर्तव्य है । उपकार, करुणा, समवेदना, और पवित्रता मानव-हृदय के लिए ही बने हैं ।

अज्ञात—जमा हो देनि ! मैं जाता हूँ, अब कोशल पर पापमय नहीं करूँगा । इच्छा थी कि इसी समय इस दुर्लभ रात्रि को हस्तगत कर लूँ । किन्तु नहीं अब लौट जाता हूँ ।”

विश्राम ॥ स्थापन करने के गुण देवीय गुण हैं, लेकिन वे स्थापना में नहीं, मनुष्य में होते हैं और ऐसे मनुष्य ही स्वर्ग का स्तम्भ बनते हैं ।

“श्यामा—जिसे कल्पनिक देवता कहते हैं—वही तो सत्य मनुष्यता है । मानवी विचार है उनके ।

स्वर्ग है नहीं दूसरा और ।

अज्ञात हृदय परम करुणामय यही पद है और ॥

मुझ सर्वांग में मानव जिन्दा गरिब प्रसन्न और ।

जिन्ना दुःसमय कलत्र में की छाया है उमरा ॥”

परी मानवी दृष्टि करुणा के लिए है । परन्तु परम मानवी हृदय ने अन्याय द्वारा वीर-जीव विवर्णित की जा रही है । मानवी मुन पर राष्ट्र का मुन निर्भर है, और राष्ट्र के मुन पर मानवी का । कुटुम्ब के शान्त वातावरण में पला हुआ प्रेम, प्रेम के परिवर्तित हो मानवी प्रेम हो जाता है और यही प्रेम ही मानवी है । मानवी इसी भावना को अज्ञात के हृदय में स्थापित करने के लिए

ता जोदुम्भिक सुत्र शान्ति चाहती है। अपने गुरुजनों की ओर कर्त्तव्य करने में ता हमारा ज्ञान समस्त मानव जाति की ओर जा सकता है। उस जोदुम्भिक शान्ति स्थापन करने में माता का ही नहीं, पूरी नारी जाति का मुख्य भाग है। क्योंकि नारी स्वभाव में ही प्रेम की प्रतिमा है। प्रणाम का देवा है। उसमें सहनशीलता है। जिसमें ये गुण नहीं उग्रा जाग्रत भा सुखी नहीं। वह प्रवृत्त होकर सारे कुटुम्ब में भयानक उपाय काजगत् करती है। छलना इन गुणों में शून्य थी, इसीलिये उसका गुण — राज्य में — यह विद्रोह उठा किया था। मागन्धी भी इन गुणों में अन्यथा —

“यान्ति” रूप के परिवर्तन की इच्छा मुझे इतनी विषमता में ले जाती। अपनी परिस्थिति को व्यक्त न रखकर व्यर्थ सहत्व का ढोंग मेरे हृदय में विकृत बाल्पनिक सुख लिप्ता में ही पड़ी रही। उसी का यह परिणाम है। नारी सुलभ एक स्तिरधता, मरलता की मात्रा कम हो जाने में जीवन में उसे बलाढ्य भाव प्राप्त था।”

पुरुष — नारी का नहीं रहती है। लेकिन नारी अपने प्रभाव में — यान्ति — में — पुरुषों को भी प्रवृत्त करती है। क्रूर पुरुष भी नारी के प्रभाव में शान्ति चाहते हैं।

“यान्ति — नरुप्य और परिधन करके जीवन-संग्राम में प्रतिपत्ति पर जाति प्रतिपत्ति करके भी पुरुष शान्ति चाहता है, जो नारी के जीवन का परम ध्येय है, उन्मा एक मीतल विधाम है, और परमार्थ के वाक्य की सृति तथा साम्प्रदायिक के अनय-वद हस्त बाधामय साधन सत्ता की नारी वृत्तियों की वृत्ति, विश्व-शासन की पद्धति, नारी विधि, प्रतिपत्ति स्वयं नियों के सदाचारपूर्ण स्नेह का भावना। उसे जीवन अन्तर्गत, दुर्दलता प्रकट करके इस दौड़ धूप में क्यों नहीं है। यदि कुम्हार राज की नीमा विस्तृत है और पुरुष की नीमा विस्तृत है। यान्ति का आहार है पुरुष और कोमलता का विश्लेषण है नारी। पुरुष मृत्ता है तो स्त्री करवा है जो अन्तर्जगत् का

उच्चतम विकास है, जिसके बल पर समस्त सदाचार उधरे हुए हैं। इसीलिए प्रकृति ने उम्मे इतना सुन्दर और मनमोहना आवरण दिया है—रमणी का रूप।”

मल्लिका भी यही कहती है—

“स्त्रियों का कर्तव्य है कि पाशव वृत्तिवाले क्रूर कर्मा पुरुषों का कोमल और करुणालुप्त करें, कठोर पौरुष के अनन्तर उन्हें जिस गिता की आवश्यकता है—उन स्नेह, शीतलता, सहनशीलता और सदाचार का पाठ उन्हें स्त्रियों से ही सीखना होगा।”

इसी कारण ही सम्भव है प्रसाद जी ने विश्वमेयी के सम्स्थापक गौतम का भी इतना अधिक प्रभाव नाटक पर नहीं डाला जितना मल्लिका का। अज्ञात, मागन्धी, विरुद्ध सभी मल्लिका से ही पार्श्व ग्रहण करते हैं। गौतम से तो केवल मागन्धी का ही नाम मिलती है। यद्यपि इस दशा में भी मागन्धी की ही विजय है।

इस प्रकार प्रसाद जी की दृष्टि में विश्वमेयी माननीय प्रेम, कर्तव्य और सेवा पर अवलम्बित है। जहाँ तक मनुष्य में इन गुणों का अभाव भावना न होगी, तब तक विश्वमेयी अशभव ही है। प्रेम का यह समार में युद्ध होते ही रहेंगे। अशान्ति का साम्राज्य रहेगा। मनुष्य प्रेम के द्वारा इस समार का स्वर्ग बना सकता है। प्रेम ही ही गुण है लेकिन यह गुण जोड़भिक्त गिता पर निर्भर है। जब तक मनुष्य के हृदय पर कलह का साम्राज्य न होगा, तब तक विश्वमेयी साम्राज्य न रहेगी।

कामायनी जी दार्शनिक प्रदुर्भूत इस अर्थ पर अत्यन्त ही नीर है। अज्ञानशत्रु शेषवाक्या जी का मत है, साम्राज्य का काल बी। कामायनी में मानव का साम्राज्य का अर्थ है। चेतना की सदाचार है इसके द्वारा साम्राज्य (सदाचार) का महायुद्ध और प्रेरक है। बिना इनकी सदाचार का मानव ही नहीं पा सकता। समाज-निर्माण और लक्ष्य प्राप्त करने के लिए प्रेम ही

पहुँचने की सीटी मात्र है। इस उन्नति में श्रद्धा का अनिवार्य महत्त्व है। वही मानव की पथ-प्रदर्शिका है।

अजातशत्रु का कथानक करुणा की इसी नींव पर ही निर्मित हुआ है। बिना करुणा के ससार उद्भ्रान्त, जगली और द्रोहपूर्ण रहा करता है। करुणा में ही मत्सर में सुख, मैत्री और शान्ति है। जिस मनुष्य में करुणा नहीं वह पशु है, क्योंकि मानवी सृष्टि करुणा के लिए है। अजातशत्रु के प्रथम अंक से ही हम करुणा के महत्त्व से भिन्न हो जाते हैं। करुणा और क्रूरता का संघर्ष ही नाटक का कथानक है। जहाँ क्रूरता का अन्त हो जाता है, वहीं नाटक की भी समाप्ति हो जाती है। करुणाहीन छलना और अजात, वासवी और पद्मा के विरुद्ध खड़े होते हैं। भगवान् गौतम वा वासवी के उपदेशों का उन पर कोई भी प्रभाव नहीं पड़ता। द्वेष, ईर्ष्या और अभिमान में उन्मत्त होकर देवदत्त गौतम के विरुद्ध पटव्यत्र रचता है और छलना वा अजात महाराज विम्वर वा देवा वामनी पर नियंत्रण रखते हैं। अधर कौशाम्बी में “अपनी परिस्थिति को सत्य न रखकर व्यर्थ महत्त्व का टोंग” लेकर मागन्धी ने उदयन के हृदय में, करुणा की मूर्ति पद्मा के विरुद्ध सदेह उत्पन्न कर दिया। कौशल में भी शील और सदाचार ने शून्य विरुद्ध अपने पिता प्रसेन के विरुद्ध खड़ा होता है। और प्रसेन स्वयं अपने अभिमान में चूर हो सन्देश के गर्त में पड़कर अपने मेनापति बन्धुल वा पटव्यत्र के लिए पटव्यत्र रचता है। पद्मा मल्लिका की सहनशीलता, उदयन करुणा पटले प्रसेन का पथ पर लाती है, इसके पश्चात् तत्परी वरुण वा पाटलायन अपनी भूल को स्वीकार करते हैं और गौतम की शान्ति पुनः शान्ति में होती है। इस प्रकार अजातशत्रु का कथानक बहुत पहले ही गौतम द्वारा व्यक्त कर दिया गया है—

‘निष्ठुराणि सृष्टि पशुधौ न विजितं दुर्हं । इमं करुणा मे,
रक्षतं वा रक्ष्य जगती पर पैला अरुणा करुणा से ।’

प्रमाद जी ने कल्याण शब्द का प्रयोग विस्तृत अर्थ में किया है। वह केवल हमारी दया का ही प्रतीक नहीं है। जमा, सहनशीलता, प्रेम, अनुराग, भक्ति, सत्कर्म, कर्तव्य-ज्ञान आदि सभी गुण उस कल्याण द्वारा व्यक्त किये गये हैं। परन्तु ये सभी गुण प्रेम जनिता भावना द्वारा व्यक्त हो जाते हैं। अज्ञानशत्रु के हृदय में सर्वप्रथम मलिका की सहनशीलता, उसका जमा प्रादर्श देवद्वार का परिवर्तन हो जाता है, यद्यपि इसमें सन्देह नहीं कि यह परिवर्तन अल्पकालीन ही रहता है। छलना की मन्त्रणा उसे फिर हिंस्र क्रमों की प्रारंभ ले जाती है। परन्तु बाजिरा का प्रेम उसके हृदय को पूर्ण रूप से नष्ट कर देता है। प्रेम मा तो कल्याण का एक रूप ही है। अज्ञान के लिए बाजिरा कल्याण की मूर्ति ही है। “भगवान् ने कल्याण की मूर्ति मेरे लिये भेजी है।” बाजिरा भी केवल “तुम हमें करण दृष्टि से देना जोर में कृतज्ञता का फूल तुम्हारे चरणों पर चढ़ाकर चली जाया करोगी” नहीं चाहती है। अज्ञान कहता है ‘मुनता या कि प्रेम ज्ञान को पराजित करता है, आज विश्वास भी हो गया’ यह कल्याण, यह प्रेम, दूसरा कल्याण अपना बलिदान करने की क्षमता देता है। बाजिरा जरा मात्र विचार करने पर भी अज्ञान वन्द्यी नहीं बनना चाहता। ‘यह नहीं हो सकता। इस उपकार के प्रतिफल में तुम्हें अपने पिता से निरन्तर जोर भरी आवाज ही मिलेगी। शुभे, अब यह तुम्हारा विश्ववन्दी मुक्त होन की चेष्टा भी न करेगा। प्रेमद्वय होने पर ही प्रथम बार अज्ञान ने जीता। प्रेम ने स्मृता। “दोन ? विमाना ? नहीं तुम मरी गी हो। सो, इतनी तेरी जोर तो मेरी मा की भी नहीं है। आज मैं बनती भी जी। मा का अनुभव किया है। अज्ञान का हृदय - प्रेम ने जोर से जीता। मा की दो दिया था, वह पुनः स्नेह से उलने लगेला उठा। प्रेम ने विश्ववन्दी और कल्याण के लिए स्थापित किया। मा का जो अनेक अर्थ का अर्थ था। मा के अर्थों का अर्थ है प्रेम। वह अपनी मूल स्वीकार करना - नहीं पिता ! मुक्त अर्थ - मा

था । मुझे अच्छी गिरा नहीं मिली थी । मिला था केवल जङ्गलीपन की स्वतंत्रता का अभिमान—अपने को विश्वभर से स्वतंत्र जीव समझने का कृत्र अभिमान ।”

पुत्र विधोग में कातर हो छलना भी प्रथम बार करुणा का अनुभव परती है । अज्ञात के बन्दी होने पर उसके हृदय पर जो चोट पहुँची उसी ने उसके हृदय में करुणा का जन्म हुआ ।

“दाम्बरी बहिन ! (रोंने लगती है) मेरा कुलीन मुझे दे दो । मैं भीय सोचती हूँ । मैं नहीं जानती थी कि निसर्ग से इतनी करुणा और इतना स्नेह, नन्तान के लिए इस हृदय में संचित था । यदि जानती होती तो इस निष्ठुरता का स्वागत न करती” इसी करुणा ने छलना में नारी सुलभ सरलता और शान्ति उत्पन्न कर दी ।

इस तरह समस्त गुणों की जननी एक करुणा है, जिसका जन्म लुटम्ब के शान्त वातावरण में ही होता है । नारी जाति करुणा की मूर्ति है, दूसरों के हृदय में करुणा उत्पन्न कराने का एक मात्र साधन । सुखी लुटम्ब में ही करुणा विद्यमान रहती है । सचमुच वे पर स्फूर्तीय हैं जहाँ—

दरद घर्षों से खेलें, हों स्नेह बढ़ा उनके मन में ।

एक लक्ष्मी हों सुदित, भरा हो मंगल उनके जीवन में ॥

घनधर्म हों सम्मानित, हों सेवक सुखी, प्रणत अनुचर ।

मान्तिपूर्ण हों स्वामी का मन, तो स्फूर्तीय न हों क्यों घर ॥

जहाँ लुटम्ब ही दिग्दर्शनी की स्थापना कर सकता है ।

पक्षी भगवन

एक नायक = लड़कों में विभाजित है । पहले अक में ही करुणा की भावना का प्रारम्भ, कौशिकी और कौशल में प्रारम्भ हो जाता है । इसके पक्ष में लुटम्ब की विजय होती है, परन्तु तीसरे अंक में प्रारम्भ होने वाला करुणा की विजय-पराजय पहराने लगती है । संस्कृत

के नाट्य शास्त्रों का मिथान्त यद्यपि प्रयाद जी ने नाटक को पू. प्रको में विभक्त करने में नहीं अपनाया है तथापि संस्कृत की पांच मणियाँ नाटक में भली भाँति देखी जा सकती हैं ।

अजातशत्रु का कथानक गौतमबुद्ध के समकालीन अजातशत्रु की जीवन की घटनाओं में लिया गया है । मगध, कोशल और कोशाम्बी की घटनाओं का समावेश भी नाटक में है, क्योंकि इन राज्यों की घटनाएँ एक ओर तो अजातशत्रु के जीवन में सम्बन्ध रखती हैं, दूसरे ऐतिहासिक दृष्टि में भी पारस्परिक सम्बन्ध होने के कारण इन राज्यों की घटनाओं का निरूपण आवश्यक था । इस प्रकार नाटक में तीन राज्यों की घटनाएँ दिखाई गई हैं । प्रत्येक राज्य में एक ओर तो आन्तरिक सम्पर्क चल रहा है—दूसरी ओर बाह्य । मगध में नृपलना और अजात, वासवी और विम्बसार के विरुद्ध गठ हाते हैं । मगध के देवत में बाह्य-विवाद मिटाने के लिए विम्बसार अजात का राज्य देखने हैं । परन्तु भिक्षुओं का विना दान लिये लौट जाना विम्बसार का पूरा मालूम होता है । इस कारण महादेवी वासवी दान में दिग्गज काशी के दर को अपने काम में लाना चाहती है । इस कार्य के लिए उन्हें अपने भाई अश्वमेध नरेश प्रगेनपति की सहायता लेनी पड़ती है । यही से बाह्य सम्पर्क भी प्रारम्भ होता है । उधर कोशल और कोशाम्बी में भी आन्तरिक सम्पर्क चल रहा है । प्रगेन के विरुद्ध विम्बसार विद्रोह की जा कहता है और पञ्चाक्ष विद्रोह मानती । इन तीनों राज्यों में आन्तरिक सम्पर्क के साथ ही मगध और देवदत्त की भी जा प्रतिक्रिया चल रही है । इस कारण अजातशत्रु नाटक में कथानक का विकास हो गया है । मगध की ज्यादती से कोशल, कोशाम्बी और कोशल की घटनाएँ मगध की घटनाओं से सम्बन्धित हो गई हैं । मगध और कोशाम्बी की घटनाएँ कोशल की घटनाओं से सम्बन्धित हो गई हैं । मगध और कोशाम्बी की घटनाएँ कोशल की घटनाओं से सम्बन्धित हो गई हैं ।

ना कहता है और पञ्चाक्ष विद्रोह मानती । इन तीनों राज्यों में आन्तरिक सम्पर्क के साथ ही मगध और देवदत्त की भी जा प्रतिक्रिया चल रही है । इस कारण अजातशत्रु नाटक में कथानक का विकास हो गया है । मगध की ज्यादती से कोशल, कोशाम्बी और कोशल की घटनाएँ मगध की घटनाओं से सम्बन्धित हो गई हैं । मगध और कोशाम्बी की घटनाएँ कोशल की घटनाओं से सम्बन्धित हो गई हैं । मगध और कोशाम्बी की घटनाएँ कोशल की घटनाओं से सम्बन्धित हो गई हैं ।

प्रवाह ने मिल जाती है—परन्तु यथार्थ में कौशल की घटना का मुख्य कथानक के विकास में कोई महत्त्व नहीं ।

नाटककार ने ऐतिहासिक सत्यता के कारण ही इन तीनों राज्यों की घटनाओं को कथानक में परिणत किया है । परन्तु उसने कार्य-संकलन की ओर ध्यान नहीं दिया । प्रासंगिक घटनाएँ दो वा तीन हैं जिसमें प्रधान कथानक पर बुरा प्रभाव पड़ता है और कथानक का स्वाभाविक प्रवाह रुक जाता है । कथा-विकाश के लिए कम स्थान होने के कारण घटनाओं और चरित्रों में एकाएक परिवर्तन बताया गया है । क्रम-प्रज्ञातगन्तव्य मन्त्रिणा के कुछ क्षणों के उपदेश से ही सुधर जाता है । घटना-विकास के लिए और चरित्र-चित्रण के लिए अच्छा होता यदि नाटककार मगध को ही घटना का केन्द्र बनाता ।

चरित्र-चित्रण

कथानक में हो जाने के कारण चरित्रों की संख्या भी बढ़ गई है । गान्धी तो होत बौधायनी के किसी पात्र का मुख्य कथानक में कोई सम्बन्ध नहीं । उदयन, पद्मा और वासवदत्ता घटना-विकास का दृष्टि में व्यर्थ ही हैं । इन्हें निकाल देने में भी नाटक में कोई हानि नहीं होगी । उदयन का मुख्य कथानक में कोई भी सम्बन्ध नहीं । पद्मा मगध की राजा में महत्त्व रखती है, परन्तु उसके न रहने पर भी नाटक पर कोई विशेष हानि न पहुँचती । क्योंकि पद्मा का कार्य और चरित्र

विकास आवश्यक है। क्योंकि नाटक में मदैव ही दोनों द्वन्द्व चला गये हैं, आन्तरिक और बहिर। और आन्तरिक द्वन्द्व में भी विजय ही उतनी ही आवश्यकता है जितनी बहिर की। कथानक की भक्तियों में प्रेम पात्रों की सख्या में प्रमाद जी अन्तर्द्वन्द्व को भूल जाते हैं। इसलिए चरित्रों का जो कुछ विकास हुआ है वह बाल्य द्वन्द्व द्वारा है।

वस्तु की जटिलता के कारण नाटक के कई पात्रों ने प्रधानता ग्रहण कर ली है। विरुद्धक, अज्ञातशत्रु, गौतम और मल्लिका के चरित्र पूर्ण रूप में विस्तृत हैं। अतएव पहिला प्रश्न जो हमारे सामने आता है वह है नाटक के नाटकत्व का। फलागम की दृष्टि से जेगा हम कहें प्राये है अज्ञातशत्रु ही फल का स्वामी होता है। इसमें गन्दह नहीं कि इसके पूर्व मल्लिका और विरुद्धक का फल स्वाभ्य का अधिकार मिल जाता है, परन्तु नाटक की समाप्ति अज्ञात के हृदय में उरुणा के उरु के होने पर ही होती है। श्रीगारापण और फलागम ही आर ले जानेवाली शक्तियाँ में गौतम और मल्लिका का श्रेय है। क्योंकि उन्हीं के आचरण और परिश्रम में अज्ञात या अन्य पात्रों का गहनत्व मिलती है। गौतम और मल्लिका में, जेगा हम देखें प्राये है, नाटकात्म्य में मल्लिका को अधिक श्रेय दिया है। नायकत्व के नाते गौतम का यह श्रेय भले ही कम हो परन्तु भिन्न-भिन्न रायों की पड़ना प्रायः सामान्य है। अतएव उन तीन चरित्रों में नाटक का नाता कौन है? मल्लिका का प्रश्न यह कह कर डाला जा सकता है कि उसका गौरव नाटक के उत्तर भाग में है, पूर्व भाग में उसका दर्शन भी नहीं पता। गौतम और अज्ञातशत्रु में विषय में प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष प्रमाण मिलता नहीं। अतएव गौतम का ही नेता मानना है उचित प्रतीत होता है। “समस्त नाटक में जिस विचारधारा का प्रभाव है वो नाटक के दर्शन को निर्वाह करती है, गौतम उसका प्राप्त रूप है। उसी दृष्टि की दृष्टि में विचार होती है यव को उन्हीं प्रभाव का स्वीकार होता है। नाटक का अन्तिम दृश्य भी गौतम के बिना समाप्त नहीं होता।

गौतम अभय हाथ उठाते हैं तभी यवनिका पतन होता है। हम तो यही नमस्कृत हैं कि एक रूप से नाटक की आत्मा होने के कारण और अन्तिम दृश्य में वैदल अभय हाथ उठाने के लिए प्रवेश करने के कारण गौतम ही अज्ञातशत्रु का नायक है अज्ञातशत्रु नहीं। अज्ञातशत्रु का फल-राम्य तो दूसरे पात्रों के लिए भी साधारण है, परन्तु गौतम की जैसी विजय होती है वैसी और किसी की नहीं।”

घटना-संगठन की विवेचना करते हुए हम बता आये हैं कि अज्ञातशत्रु का कथानक कसूणा और अकसूणा के संघर्ष पर ही निर्भर है। गौतम में यह संघर्ष नहीं मिलता। अज्ञात ही इस द्वंद्व का पात्र है, उस कारण नायक बतल है गौतम नहीं।

अज्ञातशत्रु

अज्ञातशत्रु के चरित्र में हमें अन्तर्द्वंद्व नहीं मिलता। हृदय में रहने वाला कोमल और पाशविक वृत्तियों का संघर्ष नाटककार ने उस चरित्र में नहीं रखा और इस कारण चरित्र उतना जटिल नहीं है, जितना रमन्दगुप्त वा या चाणक्य का। प्रारंभ में अज्ञात को हम क्रूर प्रा. उत्कण्ठ राजकुमार के रूप में देखते हैं। धीरे-धीरे बदलावत और अन्य महान् चरित्रों के प्रभाव ने उसके चरित्र में परिवर्तन लाया। और राजकुमार का क्रूर हृदय कोमल बन जाता है।

एक साधारण-सी बात है ।

“नहीं माँ, मैं तुम्हारे यहाँ न आऊँगा जब तक पद्मा घर न जायगी।”

“यह पद्मा मुझे बार बार अपदस्थ किया चाहती है और जिस बात को मैं कहता हूँ उसे ही रोक देती है।”

इसमें सन्देह नहीं कि क्रूरता का यह पाठ उसको मा लुगना का ही पढ़ाया हुआ है। बच्चे के हृदय में उसी ने यह “कंटीली झाड़ी” लगा दी है। छलना का भी इसमें दोष नहीं। उसका लिच्छवी रक्त क्रूरता में ही उत्तम राज्यशासक देता है। उसके लिए उद्विग्नता ही पुरुषार्थ की श्रोतक है।

“जो राजा होगा, जिसे शासन करना होगा उसे भिगमनों का पाठ नहीं पढ़ाया जाता। राजा का परमार्थ न्याय है, वह दण्ड के आगर पर है। क्या तुम्हें नहीं मालूम कि वह भी हिमामूलक है।”

अज्ञात का यह क्रुट और दुर्विनात व्यवहार अपने पिता के प्रति भी है। गौतम के पूछने पर कि “क्यों कुमार, तुम राज्य का कार्य मंत्री परिषद् की सहायता से चला सकोगे?” अज्ञात यह शील और नियम शून्य उत्तर ही देता है “क्यों नहीं, पिताजी यदि आज्ञा दें।” गायन पा चुकने पर विन्दक का पद लेते हुए भी वह रहता है —

“हम नहीं समझते कि इन बुद्धों को क्या पढ़ी है और उन्हें विद्यालय का झिन्ना लोभ है। क्या यह पुरानी और नियमन में बड़ी लड़के, गंधार के कीचड़ में निमज्जित, राजनय की पद्धति, नवीन उद्योगों का फल नहीं ? निल मर भी जो अपने विचारों से इतना नहीं चाहता उस राज्य

“हम लोग उस अत्याचारी राजा को कर न देगे, जो अधर्म के चलने में पिता के जीते भी सिंहासन छीनकर बैठ गया है। और जो पीडित प्रजा की रक्षा भी नहीं कर सकता। उनके दुखों को नहीं सुनता।”

शैलेन्द्र ने प्रजा की वचाना तो दूर ही रहा, अजात प्रजा के साथ भी क्रूरता का व्यवहार और कठोर शासन करने की सोचने लगता है।

“‘राजकर मैं न दूँगा’ यह बात जिस जिह्वा से निकली, बात के साथ वह भी क्यों न निकाल ली गई ? काशी का दण्डनायक कौन मूर्ख है ? तुमने उम्मी समय उसे चन्दी क्यों नहीं बनाया ?”

निरहुत प्रोर आतंकवादी शासन क्रूर मनुष्य द्वारा ही हो सकता है। नर्वान रक्त राज्यश्री को सदैव तलवार के दर्पण में देखना चाहता है।

सगिता के सपर्श में आने पर उसे प्रथम बार अलौकिक शांति का अनुभव होता है। “देवी, आप कौन हैं ? हृदय नम्र होकर आप ही आप प्रणाम करने को शुरु रहा है। ऐसी पिघला देने वाली वाणी मैंने कभी नहीं सुनी।” मागन्धा का जमादान, अपने पति के हत्यारे के माता वंश और नमता का व्यवहार, अजात को मंत्रमुग्ध-सा कर देता है। तब सगिता का एक देवि रूप में देखने लगता है।

“तब भी आपने उस अधम जीवन की रक्षा की। ऐसी क्षमा। आपकी ! यह देव वर्तव्य”

सगिता द्वारा अजात प्रथम बार ही अनुपम शांति का अनुभव होता है। प्राण त्यागती उसे मनुष्य-वर्तव्य का पाठ मिलता है और प्रजा की रक्षा के कभी ना जाती है—सुड में भयानकता मालूम होने लगती है।

‘ना रक्षा हो’ सुड में कभी भयानकता होती है। कितनी स्त्रियाँ रक्षा हो जाती हैं। नरिज जीवन का महत्त्वमय चित्र न जाने किस परमात्मा की सन्निध्य की भयानक कल्पना है।”

सगिता ही नहीं, उसे अपने पिता के प्रति वर्तव्य का भी ज्ञान होने

गुण सम्पन्न हैं। और इस रूप में उनका चरित्र बहुत ही सरल है। नाट्य की सभी प्रवृत्तियों के वे ही केन्द्र हैं—उनका प्रभाव तीनों राज्य-मण्डलों में देखा जाता है। उनका चरित्र उनके सिद्धान्तों का व्यक्तीकरण है। वे जमा के अनुगामी हैं—करुणा के पुजारी हैं—प्रेम और दया का वे नागर-विजय में महान् शक्ति समझते हैं। “विश्व भर में यदि कुछ घर बकरी हैं तो वह करुणा है, जो प्राणिमात्र में सम दृष्टि रखती है।” मनुष्य व्यवहार के अन्य पशु भी वश में हो जाते हैं फिर मनुष्य तो मनुष्य ही है। “गीतल वाणी, मसुर व्यवहार से क्या मनुष्य भी बग में नहीं हो जाते ?” शीतल के विचारों और सिद्धान्तों का मूल तो करुणा है जो विश्वमेंत्री की प्रथम नाटी है। मर्यादा के रत्न की मूर्ति ही विजय पाती है, इसी कारण देवदत्त के कपटा-भरवाला परदातन करते हुए वे अपना कर्तव्य करते रहते हैं। “क्या

अक के छठवे दृश्य में वे प्रकृति में मायावी नृत्य देखते हैं । १५ दार्शनिकता वास्तव में उनकी हृदय-जनित नहीं है । वह तो केवल गौतम के प्रभाव का परिणाम-स्वरूप ही मालूम होती है । श्यामि जीवन की क्षणभंगुरता जानते हुए भी विमग्न को अपने राज्य में मीठा है । गौतम की आज्ञा पालन करने के लिए ही उन्होंने शापद राज्य छोड़ा था—क्योंकि बाद में भी राज्य की लालसा उनकी बातों में स्पष्ट होती है । दूसरे दृश्य में भी गौतम के प्रस्ताव पर कि राज्य अज्ञातशत्रु का दे दिया जाये—ने कुल्य आनाकानी करते हैं जो वाराणस अज्ञात की योग्यता और योग्यता से उतना सन्ध नहीं रखती, बिना उन के अधिकार-मुक्त से । “योग्यता होनी चाहिए महाराज ! यह गुस्तर कार्य है । गौतम रक्त राजप्री को राज्य तलवार के दर्पण में देखना चाहता है ।” गौतम उस उत्तर का रहस्य समझत हैं इसीलिए वे हँसकर कहते हैं ।

“यह ब्रह्मा तुम्हारा राज्याधिकार की आज्ञा प्रकट कर रहा है । राजन् स्वयं करो । गृह-विवाद और आन्तरिक कलहों में निश्चय ना ।”

प्रथम अंक के चौथे दृश्य में वे आने श्यामि या य-यामि का नाम म राज्य के और किसी तरह अपने मन के अन्तर्गत का प्रभाव देखते हैं । ‘रामायी को त्याग दितिया या विराग होन के लिए यह पदना पार

“मनुष्य-हृदय भी एक रहस्य है, एक पहेली है । जिस पर क्रोध से भैरवहुदार करता है, उसी पर स्नेह का अभिप्रेक करने के लिए प्रस्तुत रहता है । उन्माद ! और क्या ? मनुष्य क्या इस पागल विश्व के शासन से छल्ला होकर कभी निश्चेष्टता नहीं ग्रहण कर सकता ? हाथ रे मानव ! क्यों इतनी दुरभिलाषाये विजली की तरह तू अपने हृदय में आलोकित करता है ”

महाराज विम्बसार का प्रेम रानी वासवी पर पहले ही से अधिक है और वे अधिकतर उन्हीं के कानों पर कार्य भी करते हैं । राज्य-त्याग की इच्छा उन्होंने वासवी की इच्छा के बाद ही प्रकट की । वास्तव में रानी वासवी महाराज से अधिक चतुर हैं । दूसरे अंक के छटवें दृश्य में वासवी की बुद्धिमत्ता महाराज से अधिक मालूम होती है । उस कारण यह आश्चर्यजनक नहीं कि महाराज भी वासवी की इच्छा पर ही कार्य करे । “विम्बसार के चरित्र का प्रधान लक्षण उसकी दुर्बल प्रकृति है । जिसके कारण वह शान्ति की इच्छा करता हुआ भी शान्ति नहीं पा सकता है । विम्बसार के चरित्र का परमश्रेष्ठ गौरव इस बात में है कि उसकी दुर्बलताओं का व्याकरण करके वैराग्य वृत्ति के साथ उनका शुशल सामञ्जस्य किया गया है । जहाँ उसके चरित्र में विलिप्त गुणों की रबरता दिखाई गई है, वहाँ लेखक की सूक्ष्म पर्यवेक्षण-शक्ति का अच्छा प्रमाण होता है । ऐने स्थलों में एक स्थल पर हम नोट करते हैं जिसमें विराट की बुशलता द्वारा भावुक कवित्व की हृदय प्रतिष्ठा हुई है । अजातशत्रु प्रवेण करते ही अपने पिता के पैरों में गिर पड़ा है । तब पिता कहता है—‘नहीं-नहीं, महाधराज, अजात-शत्रु को रीतिशून्यी सदादा नहीं भग करना चाहिए । मेरे दुर्बल चरण—’

‘‘आएँ तो ही ।’’ उसमें अनिमान वाल्प्य, व्याकुलता आदि का एक साथ प्रकट होने का ऐसा तर्पण का उत्पन्न हो उठा है ।

स्कन्दगुप्त

कथा संगटन

अगतशत्रु के ६ वर्ष पश्चात् स्फन्दगुप्त नाट्य पराजित हुआ । जनमेजय का नागयज्ञ इन दो नाटका कबीर की कृति है । यत्नाय नाट्यकार ने नाट्य रचना का इतना काल तक दाग नहीं छोड़ा था कि नाट्यशला का जा विकास कमजोर चल रहा था वह तभी पूर्ण हो गया है । स्फन्दगुप्त प्रत्याद्वि नाटका सम्प्रसारक नाट्यरचना है । इस पराजित की वृत्ति नाट्यकार स्फन्दगुप्त और अज्ञातनामिकी नाट्यकार ने ये परस्पर चन्द्रगुप्त मौर्य का अपराध आगे रखा है उन सभी नाट्यकारों ने स्फन्दगुप्त को नाट्यकार माना है ।

[illegible]

मशः विकास होने के लक्षण दिखाई देने हैं । उस तरह द्वितीय अंक के कुछ पूर्व ही प्रतिमुख मन्त्रि की समाप्ति हो जाती है । तृतीय अंक में परिस्थितियों का अधिक विकास हो रहा है ।

“भीमसेन—पार्थ साम्राज्य का उद्धार हुआ है । बहिन ! सिन्धु के प्रदेश में स्लेखुराज ध्वंस हो गया है । प्रवीर सत्राद् स्कन्दगुप्त ने विक्रमादित्य की उपाधि धारण की है । गौ, ब्राह्मण और देवताओं की ओर कोई भी आततायी शीघ्र उठाकर नहीं देगा । लोहित्य से सिन्धु तक, हिमालय की कंदराओं में भी स्वच्छन्दतापूर्वक सामन्तान होने लगा ।” पार्थिव ने सत्कार के आनंद को पूर्ण रूप से नष्ट करने के लिए, उन्हें एक बार ही भारतीय गीमा से दूर करने के लिए रहस्यमयी सामन्तों का आश्रय कर अपने उपागम लगा दिया है । प्रतिमुख मन्त्रि की परिस्थिति में तीसरे अंक की गर्भ-मन्त्रि से और भी अधिक विस्तार हो रहा है । पार्थिव तीसरे अंक में ही अवमर्श ने गयानंद नामक उपस्थित कर दी । मन्त्रि का पटवत्त मफल हो गया और वही स्कन्दगुप्त जो ‘सामन्तों का राजा, ब्राह्मणों का विश्वास, वृद्धों का आश्रय और आर्यावर्त की छद्मद्राया’ था, वही आज ‘निप्रभ, निस्तेज युवा के मन्त्रि’ बन

नहीं है। उसमें एक ही मुख्य कथा है। प्रासंगिक घटनाओं के फेर में पाँचवें नाटक की कथाचरित्तु को जटिल नहीं बनाया गया है। यद्यपि नाटककार यहाँ भी मगध और मालव के राज्यों से सम्बन्ध रख रहा है—परन्तु मालव की सारी घटनाएँ आधिकारिक वस्तु की ही श्रृंग हैं, उनका सत्याग नाटक में एकरा और पूर्णता स्थापित करने के लिए है। प्रधानता का विश्रुगल बनाने के लिए नहीं। फलागम को सामने रखते हुए नाटककार ने प्रथम अंक के सात दृश्यों में स्कन्द की आपत्तियों और बाधाओं का ही उल्लेख किया है। पुण्यमित्रों के युद्ध, शक, हूण और मंगोलों द्वारा पश्चिमी भारत पर आक्रमण, सौराष्ट्र को पदाक्रान्त कर मालव पर उनके अभियान की सूचना, मगध सम्राट को अपने उत्तरदायित्व की ओर उन्मुख करती है। लेकिन कुमारगुप्त की विलास-मात्रा की सूचना भी हमें पर्णदत्त द्वारा और साम्राज्य के अत्यन्तविधत् उत्तराधिकार-नियम की सूचना चक्रपालित द्वारा मिलती है। आगा का तारा जेबल स्कन्द ही दिखता है जिसकी ओर हमारी दृष्टि आप से आप भुजने लगती है। स्कन्द जिस उत्साह से मालव-दत्त की उत्तर देता है वह आप से आप हमारा ध्यान नायक की ओर ले जाता है।

मशः विकास होने के लक्षण दिखाई देते हैं। उस तरह द्वितीय अंक के कुछ पूर्व ही प्रतिमुख सन्धि की समाप्ति हो जाती है। तृतीय अंक में परिस्थितियों का अधिक विकास हो रहा है।

“भीमसेन—आर्य साम्राज्य का उद्धार हुआ है। बहिन! मिन्यु के प्रदेश में स्लेच्छराज ध्वंस हो गया है। प्रवीर सम्राट् स्कन्दगुप्त ने विक्रमादित्य की उपाधि धारण की है। गौ, ब्राह्मण और देवताओं की ओर कोई भी आततायी ओख उठाकर नहीं देखता। लौहित्य से मिन्यु तक, हिमालय की कंद राशियों में भी स्वच्छन्दता-पूर्णक सामगान होने लगा।” आर्यावर्त्त में हूणों के आतंक को पूर्ण रूप से नष्ट करने के लिए, उन्हें एक बार ही भारतीय सीमा से दूर करने के लिए स्कन्द सभी सामन्तों को आमन्त्रित कर अपने उद्योग में लगा दिया है। प्रतिमुख सन्धि की परिस्थितियाँ तीसरे अंक की गर्भ-सन्धि में और भी अधिक विकसित हो गई हैं। परन्तु चौथे अंक में ही अवमर्श ने भयानक बाधाएँ उपस्थित कर दीं। भटार्क का पडयत्र सफल हो गया और वहीं स्कन्दगुप्त जो ‘रमणियों का रक्षक, बालकों का विश्वास, वृद्धों का आश्रय और आर्यावर्त्त की छत्रच्छाया’ था, वहीं आज “निष्प्रभ, निस्तेज उम्रों के मलिन चित्र सा” इधर-उधर मारा-मारा फिरता है। पर्णदत्त जिसके लोहे में आग बरसती थी अब सूखी लकड़ियाँ बटोरकर आग मुलगाता है। गुरी रोटियाँ और कुत्तित ग्रन्न को अन्नय निधि के समान बटोरकर खाता है। मारा अंक निराशापूर्ण है। स्कन्द के सम्राट् होने की आशा सपन बन मालूम पड़ती है। पाँचवें अंक में भारत के भाग्य का उदय होता है। स्कन्द के बाहुबल और भटार्क वा पर्ण के प्रयत्नों से हूणों की पराजय होती है। भारत-लक्ष्मी फिर हँसती है। सम्राट् स्कन्दगुप्त साम्राज्य पाकर उसे अपने भाई पुण्ड्रगुप्त के लिए छुआ देते हैं। अन्त विद्रोह और हूणों के आतंक को नष्ट कर स्कन्द अन्य भारत के उठा सल्लाह पर प्रातः भानु की भाँति प्रकाशमान होने लगता है।

स्कन्दगुप्त का कथानक अज्ञातशत्रु के कथानक की भाँति उगमा

नहीं है। उनमें एक ही मुख्य कथा है। प्रासंगिक घटनाओं के फेर में पन्द्रह नाटकों की कथावस्तु को जटिल नहीं बनाया गया है। यद्यपि नाट्यकार यहाँ भा मगध और मालव के राज्यों से सम्बन्ध रख रहा है—परन्तु मालव की सारी घटनाएँ आधिकारिक वस्तु की ही श्रृंग हैं, उनका सहायक नाटक में एतता और पूर्णता स्थापित करने के लिए है। प्रधान कथा विवृत बनाने के लिए नहीं। फलागम को सामने रखते हुए नाट्यकार ने प्रथम अंक के सात दृश्यों में स्कन्द की आपत्तियों और बाधाओं का ही उल्लेख किया है। पुण्यमित्रों के युद्ध, शक, हूण और सगोलों द्वारा पश्चिमी भारत पर आक्रमण, सौराष्ट्र को पदाक्रान्त कर मालव पर उनके अभियान की सूचना, मगध सम्राट को अपने उत्तरदायित्व की ओर उन्मुख करती है। लेकिन कुमारगुप्त की विलास-मात्रा की सूचना भी हमें पर्णदत्त द्वारा और साम्राज्य के अक्षयस्थित उत्तराधिकार-नियम की सूचना चक्रपालित द्वारा मिलती है। प्राणा का तारा केवल स्कन्द ही दिखता है जिसकी ओर हमारी रक्ति आप से आप भुजने लगती है। स्कन्द जिस उत्साह से मालव-दूत को उत्तर देता है वह आप से आप हमारा ध्यान नायक की ओर ले जाता है।

घटनाओं की अधिकता का दर्शकों की स्मृति पर अधिक भार न पड़े इसलिए तृतीय दृश्य प्रथम दो दृश्यों की सन्क्षेप में पुनरावृत्ति-मा करता है। उधर अन्तःपुर में अनंतदेवा महादेवी बनने की लालसा में, भटार्क अपने व्यर्थात्माभिमान में और प्रपञ्चबुद्धि सद्धर्म के उदार के लिए कुमारगुप्त की हत्या कर पुरगुप्त को भिदासन पर बिठालने का भयानक पडयंत्र रच रहे हैं। मगध में स्कन्दगुप्त की अनुपस्थिति पडयंत्रकारियों के लिए अमूल्य अवसर प्रदान कर देती है और अन्तःपुर का अन्तर्विद्रोह छठे दृश्य तक पूर्ण सफल हो जाता है। छठे और सातवें दृश्यों में स्कन्द हूणों पर विजय पाते हैं। दूसरा अंक देवमेना और विजया की प्रणय-लीला का है। स्कन्द मालव का सम्राट बनता है और पुरगुप्त के प्रयत्नों पर पानी फेर देता है। कथानक का प्रगट कहीं भी मद नहीं पड़ता। भिन्न-भिन्न स्रोत आकर उसकी भागविस्तृत और गहन करते जाते हैं, उसके मार्ग में चट्टानें लाकर बाधाएँ उपस्थित नहीं करते।

तीसरा अंक दूसरे अंक की घटनाओं का और भी आगे बढ़ता है। विजया और देवमेना के आन्तरिक द्वेष का परिणाम प्रपञ्चबुद्धि के निहत होने में होता है, जिसके फलस्वरूप “गुप्त परिपद” के प्रभावशाली व्यक्ति की मृत्यु से पडयंत्रकारियों की शक्ति को काफी क्षति पहुँचती है। फिर भी भटार्क का पडयंत्र सफल हो जाता है और आर्य्य सम्राट का प्रियम चौबे अंक का कलेवर बनता है। विपत्तियाँ ही मनुष्य का सपना प्रेरित करती हैं, आर्यों का पड़दा वास्तविकता देखने पर ही स्पष्ट होता है। भटार्क में सद्बुद्धि जागती है, वह स्कन्द का कामगार बन जाता है। कनिष्ठ के स्वरूप के पास आर्य्य सम्राट के सभी विराम रत्नाएँ एकदम पड़ले में ही टकड़ा कर लेता है। एक बार स्कन्द फिर अपना शक्ति संकलित करता है और इस बार उसका साम्राज्य ही बन जाता है।

नाटक का एक भी दृश्य ऐसा नहीं जो अपने आधिकारिक स्थान

ने कहा गया है । प्रत्येक दृश्य मूल कथानक से इस प्रकार सम्बद्ध है कि एक दृश्य की न्यूनता सारी श्रृंखला को विच्छिन्न कर देगा । प्रत्येक का प्रपना-प्रपना स्थान है और प्रत्येक अपने मूल कथानक के विकास में पूर्ण सहायता देता है । कुछ लोगों ने स्वन्दगुप्त के बौद्ध और ब्राह्मण दार्शनिक का अनावश्यक बतलाया है । लेकिन जैसा हम लिख आये हैं कि स्वन्द के उत्कर्ष के लिए भारत की दयनीय दशा का चित्रण नितान्त आवश्यक है । यह दृश्य केवल नाटककार की इतिहासनिष्ठा का साधन नहीं और यद्यपि गुप्तकालीन परिस्थितियों के चित्रण करने में उसका सबसे प्रमुख स्थान है, लेकिन साहित्य और नाटक की दृष्टि में भी उसका कम मान्य नहीं । दण्डनायक का यह कथन—

“नागरिकगण ! यह समय अन्तर्घोष का नहीं । देखते नहीं हो कि साम्राज्य घना कलंधार काषांत होकर दगमगा रहा है और तुम लोग भी दातों के लिए परस्पर झगड़ते हो ।”

भारत में भारत की शोचनीय दशा का चित्रण है, जिसमें स्वन्द का नाट्य और भी बढित हो जाता है । इन्हीं आन्तरिक झगड़ों के कारण ही हम आर्यावर्त में पूर्ण प्रवेश कर सके थे ।

“इन्हीं घातों ने गुप्तगद्गु का काम किया है । कई दार के विताडित हुए इन्हीं लोगों की सहायता से पुन आये हैं । इन गुप्तगद्गुओं की सहायता का उचित दृष्ट मिलना चाहिये ।

प्रज्वलित की थी और अपने धर्म को ऊपर उठाने के लिये अधर्म का रास्ता अपनाया था। यह उसका वास्तविक धर्मप्रेम न था, यह थी उसकी धर्मान्धता, “क्रूर कर्म की अवतारणा से भी एक बार सद्धर्म के उठाने की आकांक्षा।” इसी धर्माचरण की शर्वनाग ने हमी उवाई थी।

“प्रपंच०—धर्म की रक्षा करने के लिए प्रत्येक उपाय से काम लेना होगा।

शर्व०—भिक्षु शिरोमण्ये ! वह कौन सा धर्म है, जिसकी हत्या हो रही है ?

प्रपंच—यही हत्या रोकना। अहिंसा, गौतम का धर्म है। यज्ञ की बलियों को रोकना, करुणा और सहानुभूति की प्रेरणा से कल्याण का प्रचार करना। हाँ, अवसर ऐसा है हम वह काम भी करें जिससे तुम चौंक उठो। परन्तु नहीं, वह तो तुम्हें करना ही होगा।

भटार्क—क्या ?

प्रपंच०—महादेवी देवकी के कारण राजधानी में विद्रोह की सम्भावना है, उन्हें संभार से हटाना होगा।

शर्व०—ठीक है, तभी आप चौंकते हैं और तभी धर्म की रक्षा होगी, हत्या के द्वारा हत्या का निषेध कर लेंगे—क्यों ?”

बौद्धों का यही आचरण ढ़णों के पटयत्र में भी सहायक होता है।

“का चर भटार्क से कहता है “आयं महाश्रमण के पाप में हों हैं। समस्त सद्धर्म के अनुयायी और सब स्कन्दगुप्त के विरुद्ध। याज्ञिक क्रियाओं की प्रचुरता से उनका दृश्य धर्मेताण के भय में बरा उठा है और सब विद्रोह करने के लिए उत्सुक है।”

बौद्धों और ब्राह्मणों का दृश्य उसी धर्मान्धता और अदृग्दर्शिता का परिचायक है। यदि केवल प्रपंचमुद्रि और महाश्रमण से ही अन्तः विद्रोह की भावना होती तो स्कन्द के निषेध उन्हें हटाना फिर

सम्राट् को दूँगी और एक चार बनूंगी महादेवी । क्या नहीं होगा ? अवश्य होगा । अदृष्ट ने इसीलिए इस रक्षित रत्नगृह को बचाया है । उससे एक साम्राज्य ले सकती हैं ।”

घटना के थोड़ी देर पहले ही उसी दृश्य में विजया ने फिर से इन्हीं रत्नगृहों की बात छेड़ दी है, वह स्कन्द से कहती है—

“मेरे पास अभी दो रत्नगृह छिपे हैं जिनसे मेना एकत्र करके तुम सहज ही इन हूणों को परास्त कर सकते हो ।”

यह सम्भव है कि विजया ने इन रत्नगृहों को कहीं आसपास की भूमि में ही छिपा रक्खा हो । इस प्रकार रत्नगृहों का भूमि में निहित आना कोई आश्चर्यजनक बात नहीं ।

प्रथम दृश्य की पीठिका

घटना-प्रस्फुटन बहुत ही धीरे धीरे हुआ है, जिससे दर्शकों की स्मरण शक्ति पर अधिक भार नहीं पड़ता । प्रथम दृश्य की पूर्ण पीठिका बड़ी सुन्दर और सामंजस्यपूर्ण हुई है । महान् ऐतिहासिक पार्श्व भूमि का कितना सन्निहित और तीव्र दृश्य नाटककार ने हमारे सामने रखा है । इस दृश्य के विषय में लेखक के विचार श्री शिलीमुत्पी में कुछ भिन्न हैं । वे स्कन्दगुप्त के प्रथम दृश्य को अच्छा नहीं मानते क्योंकि “बहु इतिहास का एक परिच्छेद-मा हो गया है और पाठक या दर्शक में मनोरञ्जक वृत्ति की अपेक्षा उसकी स्मरण शक्ति का ही अधिक प्रबल वर्तता है । प्लॉट की दीर्घता के कारण और भी नहीं करी । स्मरण शक्ति की अपेक्षा होती है ।” वास्तव में स्कन्दगुप्त का प्रथम दृश्य ऐतिहासिक दृष्टिभूमि का कितना अच्छा परिचित हो गया है । यही अन्य दृश्य नहीं, परन्तु इसके कारण हमारा मनोरञ्जन बढ़ गया है । यही कहेंगे बात नहीं । प्रमाणों का स्कन्द में बारीकसा “सामर्थ्य”, दार्शनिकता और कल्पना का लोभ नहीं है । “अदि, १०००” द्वारा उदासीनता का मार्गदर्शन और स्कन्द का दृष्टि को १०००

वस मनोरञ्जक और भावपूर्ण स्थल हैं ? क्या हमारी उत्कण्ठा और रसात्मक प्रवृत्ति उन स्थलों में सुप्त ही पड़ी रहती है ? दृश्य में कार्य व्यापार की अधिपत्या भी पर्याप्त है लेकिन नाटककार हमारी स्मरण शक्ति पर भार नहीं डालना चाहता । मुख्य-मुख्य घटनाओं की पुनरावृत्ति इसी कारण उसने हमारे तीसरे और चौथे दृश्यों में कर दी है । घटना-वाक्य उसने एक मनोवैज्ञानिक दृष्टि से ही रखा है जिस पर हम प्रभावित होकर रहेंगे ।

प्रत्येक दृश्य में तीन मुख्य तान सूचनाये ही मिलती हैं—(१) स्कन्द का अपने परिवारों के प्रति उदासीनता (२) दृश्यों का आतंक (३) पुष्पांगस का शासन ने हटा हुआ दिना । हमें मन्देह नहीं कि छोटी-छोटी घटनाएँ जब बारम्बार की मृत्यु का समाचार, पुष्पमित्रों का मरण, बलमा, सागाण और मालव पर दृश्यों और शस्त्रों का नवीन अभि-

हुआ है। प्रत्येक अंक का प्रत्येक दृश्य हमारी जिज्ञासा को उठाता ही जाता है दृश्य का निर्माण भी इसी आधार पर हुआ है। कहीं-कहीं तो भावों को चरमसीमा पर ले जाकर एकदम पटाक्षेप करने से नाटककार दर्शकों को ऊपर ले जाकर शून्य में छोड़ देता है जिसमें तीव्रतम रसोत्पादन में नाटककार सफल हो सका है। फिर भी नाटककार ने कहीं भी अस्वाभाविकता नहीं आने दी। देवकी का मृत्यु के इतने समीप पहुँचना हमारे कौतूहल और भावावेश बढ़ाने में मुख्य स्थान है। स्कन्द का ठीक समय पर पहुँचना उतना अस्वाभाविक नहीं क्योंकि उसके पूर्व ही धातुसेन और मुद्गल का कारागार में देवकी की मुक्ति की बात और स्कन्द का माध पहुँचना हमें मालूम हो चुका था। थोड़ी सी अस्वाभाविकता स्कन्द के देर में पहुँचने में हो सकती है, क्योंकि यदि रामा देवकी के प्राण बचाने में प्रयत्न न करती तो बहुत पहिले ही देवकी स्वर्गलोक पहुँच चुकी होती। स्कन्द का इतनी देर लगाना और देवकी पर आक्रमण होने के एक क्षण पूर्व पहुँचना केवल दर्शकों के भावों में क्रोधन मचाने को है। अच्छा तो यह होता कि स्कन्द के आने की सूचना नाटककार हमें बाद वाले दृश्य में देता। एकाध स्थान पर और भी ऐसी ही असंभवनीय घटनाएँ आ गई हैं। स्कन्द श्मशान में मातृगुप्त की प्रतीक्षा करता हुआ प्रपञ्चबुद्धि को देगता है। “ओह ! कैसा भयानक मनुष्य है ! कैसी क्रूर आकृति है ! मूर्तिमान है—अच्छा, मातृगुप्त तो अभी तक नहीं आया। छिप कर देखूँ।” छिपकर क्या देखना चाहता है ? क्या प्रपञ्चबुद्धि का ? लेकिन देखने की उत्कटता स्कन्द को प्रपञ्च के समीप ले जाती है। हा, उगमा न देवमेना के प्राण बचाने में सहायक अवश्य होता है।

चित्र-चित्रण

तो में अन्तर्दृष्ट

कथानक की तरह स्कन्दगुप्त का चित्रण भी दर्शकों को देगता है। अन्तर्मन की उन निगूँठ बागियों पर भी कवि ने प्रकाश

टाला है जिनको मनुष्य का दम्भ सदैव छिपाने का प्रयत्न करता रहता है । मानव-चरित्र इतना मरल नहीं है कि वह अच्छे और बुरे के दो वर्गों में बंट जावे । नाचने में मनुष्य के हृदय में कभी न कभी सद्भाव की प्रेरणा होती है और आदर्श चरित्र भी किसी न किसी दुर्बलता का निवारक बना रह जाता है । यदि मानव-चरित्र इतना जटिल न होता तो मानव मानव न रहकर या तो निकट पशु होता या उसमें देवताओं की गुण रहते, परन्तु मनुष्य मनुष्य ही है । उसमें जहाँ देवताओं के गुण विद्यमान हैं वहाँ विस पशुओं की क्रूरता और स्वार्थ परता भी उसमें है । इन दो असमान गुणों का भिन्न भिन्न समिश्रण ने ही मानव चरित्र में अनन्त रूपता का सृजन होता है । बुगई और भलाई सब में पाती है लेकिन उसका प्रधिरता और न्यूनता ने ही हम महापुण्यों और महापतकों की प्रतिष्ठा करते हैं ।

पर्ण, विजया और देवमेना तथा देवकी और अनन्तदेवी के दर्शन होते हैं। जयमाला मालव की गनी न रहकर स्वर्ग की देनी होती यदि वह अपना राज्य स्कन्द को अर्पण करने में आनाहानी न करती। देवता तक तो अपने स्वार्थ के लिये लड़ते सुने गये हैं—फिर तो जयमाला इस समार की एक साधारण रानी थी। सारा नाटक ही समाधि का आ जाता यदि स्कन्द सचमुच ही साधारण सैनिक ही बना रहना चाहता और गायद वह भारत का सम्राट् भी कभी न हो सकता यदि नीच भटार्क को मद्प्रेरणा उसे सत्पथ पर न लाती।

चरित्रों में विकास

समार का घटनाचक्र मनुष्य की इच्छाओं से स्वतंत्र चलता रहता है। मनुष्य उसे अपने अनुकूल बनाने का प्रयत्न करता है लेकिन माना वह नियति का खिलौना ही है, जो उसे नित्यप्रति गेल गिलाती है। उगला और नियति का मदेव ही वह घात-प्रतिघात चला करता है। कभी नियति उसे किसी ऊँचे सिद्धामन पर बैठती है तो कभी उसे किसी मार्ग में भीम मार्गते हुए फिराती है। स्कन्द भी अपने भाग्य के गाय गेना था “चेतना कहती है कि तू राजा है और उत्तर में जैसे कोई कहता है कि तू गिलाना है।” स्कन्द ही क्यों? भटार्क, देवमेना, विजया इन्हीं प्रकृति के खिलौने मात्र ही रहे हैं। उनका बाह्यदृष्ट घटनाचक्र का गाय गेना रहा और इस घात-प्रतिघात का प्रभाव उनके चरित्रों पर पड़ा रहा। यही बाह्यदृष्ट ही मानव-चरित्र में परिवर्तन करता है, यिन्हीं नाटक में चरित्र का विकास कहते हैं। स्वाभाविक और मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रण का यह एक आवश्यक अंग है। स्कन्द का भी विकास में हम यह विकास पाते हैं। अपने जीवन में नीच-सीर सिद्धिवादी नाटक की समाधि तक चरित्र अपने सामाजिक रूप धारित होता है।

अनन्तदेव और चरित्रों के विकास के कारण ही स्कन्द की भावना बहुत ही स्वाभाविक हुए हैं। इसमें स्कन्द नहीं है नाटक में चरित्र

१७५

११-

2

“

2

2

प्राणी ही है । ससार में अपने को सब से अधिक प्रभावशाली समझने का उसे अभ्यास सा हो गया है, अतएव स्त्रियों ने पुकारा—

हमारे निर्बलों के बल कहां हो

हमारे दीन के सम्बल कहां हो

लेकिन जब भगवान् न आये तो पुरुष भगवान् के अस्तित्व पर ही हस्तक्षेप करने लगे—

नहीं हो नाम ही यस नाम हे क्या

मुना केवल यहां हो या वहां हो

कितनी छोटी सी बात है, लेकिन मनोविज्ञान ने स्त्रियों से ऐसी बात कगाने का साहस न किया होता । भगवान् की प्रार्थना प्रार्थना ही न । लेकिन प्रार्थना हृदय की उस भावुकता की अभिव्यक्ति है जो राख मनुष्य के जीवन पर—उमके चरित्र पर अवलम्बित रहती है ।

स्कन्दगुप्त

लालमा और कर्त्तव्य

स्कन्द नाटक का नायक है । मगध के राज्य का उत्तराधिकारी भी वही है । लेकिन अव्यवस्थित उत्तराधिकार-नियम उमकी भाग्य की आशाओं पर पानी फेर दे रहा है । उमका एकमात्र उद्देश्य भाग्यवर्ष की फिर से एक साम्राज्य में सम्मिलित करना है । उम उमका के आक्रमणों में सुगन्धित करना है । वह साम्राज्य का एक गैरि रहना चाहता है । लेकिन—? लेकिन सम्राट के रूप में । साम्राज्य के रूप में नहीं । सम्राट बनने का प्रलोभन उमका हृदय में है, परन्तु अपनी इच्छा-पूर्ति के लिये वह सिद्धांत नहीं करना चाहता । उमकी स्ववृत्ति उसे सुमार्ग की ओर ही ले जाना चाहती है, पर हृदय की आकांक्षा बनने पर भी नहीं दबता । वह अस्तिताम्य को मादक और मादकीन सम्भार अपने हृदय में उमके सिद्धांतों का प्रसन्न करता है । लेकिन “उह हम तो साम्राज्य के एक गैरि हैं

ने उसके हृदय का वैराग्य न मालूम होकर उस प्रवृत्ति को ढालने का प्रयत्न ही दिग्गता है । युवराज का अकेले टहलकर केवल इस बात को राखना कि “अधिकार-मुग्न कितना मादक और सारहीन है । अपने को निग्रामक और वर्ता समझने की बलवती स्पृहा उससे बेगार कराती है । अन्यदो मे परिचारक और अग्रों मे दान से भी अधिकार-लालुप मनुष्य क्या प्रचंड है ? ” उसके आन्तरिक भावों का ही द्योतक है । यदि एकान्त वास्तव्य में इतने उदारमन थे तो उन्हें अधिकार का यह प्रश्न उठाना ही न था । पुष्पगुप्त के लिए मन्त्रणा चल रही थी । युवराज के लिए तो यह जाने में सुगंध का मौका था । अन्तविद्रोह का कारण भी न जाता । अधिकार-मुग्न की मादकता भी न रहती और रमन्द सैनिक प्रत्यक्ष में अधिकार कर सकता । परन्तु रमन्द एक दुर्बल मनुष्य ही होता । अधिकार, मनुष्य को अपने प्रिय वस्तु, वह केन टुटारा सकता था । अतः वह उत्तराधिकार के अव्यवस्थित नियम ने रमन्द के हृदय में स्थापित हो जा रहा था । यह भयानक वृषान भले ही न हो, लेकिन वह मनुष्य को तब भी नहीं कि उसका प्रभाव प्रकृति पर न पड़े । यह प्रकृति कि रमन्द पुष्पगुप्त के समान नीच प्रकृति का पुन्य न होना, वह

नित्य नये-नये परिवर्तन ।” स्कन्द पहली बात को टाल देता है और चट दूसरी बात पर आ जाता है । वह पूछता है—“क्या अयो या का कोई नया समाचार है ?”

वृद्ध पर्णदत्त से भले ही यह बात छिपी हो लेकिन उमके साथ रहने वाला, उसका समवयस्क चक्रपालित उसकी उदासीनता का कारण जानता है । पर्ण के पूछने पर वह कितना स्पष्ट उत्तर देता है ।

“पर्ण—तुम्हारे युवराज अपने अधिकारों के प्रति उदासीन है । वे पूछते हैं ‘अधिकार किस लिए ?’

चक्र—तात, इस किस लिए का अर्थ मैं समझता हूँ ।

पर्ण—क्या ?

चक्र—गुप्त कुल का अव्यवस्थित उत्तराधिकार नियम ।”

स्कन्द भी भोहें टेटी पड़ जाती है । उसके हृदय का भाव चक्र समझ कर व्यक्त करे, उसकी छिपी हुई आर्तनायाँ का अवगुण्डन वह उठाये, वह उसे पसन्द नहीं । वह पूछता है—

‘चक्र, मायधान ! तुम्हारे इस अनुमान का कुछ आधार भी है ?’

परन्तु चक्र का अपने अनुमान पर पर्ण निश्चाय है । वह कहता है—

अपनी अभिलाषाओं की मुलावा देना चाहता है। यह त्याग का आदर्श पाण्डव ने बहुत दिना में साच रहा था। इस कारण प्रत्येक त्याग या दान इसी आदर्श की ओर झुकाना चाहता है। प्राणों का भाग त्याग करना ही वह वीरता का रहस्य समझता है। परन्तु क्या दानव में वीरता की यही परिभाषा है? दुःस्त्री गरीब और पापी आदर्शों या भृत्यों को अपना लेना चाहते हैं। स्कन्द जैसे वीर ने वीरता की इतनी उथली परिभाषा तम स्वीकार नहीं कर सकते। इसका तां केवल यही एक उपयुक्त कारण हो सकता है कि स्कन्द अपनी अभिलाषाओं का मुलावा देना चाहता है। चक्रपालित के स्कन्द से यह पूछने पर कि “मितासन वक्र तक सूना रहेगा” स्कन्द अपने उच्चादशों का स्मरण हुए कहता है, “नहीं चक्र। अश्वमेध पराक्रम स्वर्गीय सम्राट् क्षतारगुप्त का शासन मेरे योग्य नहीं है। मैं झूटा करना नहीं चाहता। सुभ, मितासन नहीं चाहिए। पुरगुप्त को रहने दो। मेरा अकेला जीवन है।” परन्तु क्या दानव में स्कन्द को अकेला जीवन पसन्द है यदि ऐसा होता तो अन्तर्विश्रांति ही क्यों होता। भटार्क का प्रश्न भी

कम से कम परिस्थितियों के विचार में उन्होंने साम्राज्य का यह बोझ अपने ऊपर ले लिया है लेकिन वे परिस्थितियाँ कौन-सी हैं ? कम में कम नाटककार ने यह कही भी नहीं बताया । अतएव स्कन्द का यह कथन कि “अधिकार सुख कितना मादक और सारहीन है” स्कन्द के अधिकारों के प्रति उदामीनता का परिचायक नहीं । अधिकार-प्रेम किसी न किसी अंश में उनके हृदय में विद्यमान था । और इसी कारण ही उन्होंने मालव का सम्राट होना भी अंगीकार किया था ।

राजभिद्यमान पर बैठने के पश्चात् स्कन्द फिर इसी विचार में लग जाता है । शमशान में घूमते हुए वह कहता है, “इस साम्राज्य का भोग किसके लिए ? हृदय में अशान्ति, राज्य में अशान्ति, परिवार में अशान्ति ? केवल मेरे अस्तित्व में । मालूम होता है कि मन्त्रों—विश्व भर की—शान्ति रजनी में मैं ही प्रसक्त हूँ, यदि मैं न होता तो यह समस्त अपनी स्वाभाविक गति से, आनन्द में चलता । परन्तु मेरा तो निज का कोई स्वार्थ नहीं, हृदय के एक एक कोण को छान डाला करी भी कामना की वन्धा नहीं । बलवती आशा की पोखरी नहीं चल रही है । केवल गुप्त सम्राट के चंगधर होने की दयनीय लाला में मुझे इस रत्नस्युष्मण क्रिया कलाप में मग्न रहना है । कोई भी मेरा अन्तःकरण का प्रतिरोध करके न से सकता है और न हँस ही सकता है । तब भी

भड़काना चाहता । इसीलिए वह अपने अभिभागों के प्रति उदासीन है । इसी अन्तर्विरोध को बचाने के लिए ही तो देशभक्त पुनीमें महाप्रतिहार ने अपना बलिदान दिया था ।

“महाप्रतिहार ! सावधान ! क्या करते हो ? यह अन्तर्विरोध का समय नहीं है । पश्चिम और उत्तर से काली घटाएँ उमड़ रही हैं, यह समय बलनाश करने का नहीं है . परन्तु भटार्क जैसे तुम गेल समझकर हाथ में ले रहे हो उस काल भुजंगी राष्ट्रनीति की प्राण रेकर भी रक्षा करना । एक नहीं, सो स्कन्दगुप्त उस पर न्योढ़ावर है ।”

मगध का पट्टयत्र परिपक्व न होने पाया था कि प्रचाना स्कन्द वहाँ पहुँच गया । पट्टयत्र टूट गया, भटार्क और जननायेगी की इच्छा पूर्ण न हो पाई । वे, सेना द्वारा स्कन्द का सामना न कर सक पतण्व स्कन्द के सम्राट होने में कुल्लु भी रक्तपात का स्थान न रह गया । स्कन्द ने इमी लिए अपने को सम्राट घोषित कर दिया । यन्धुवर्मा का राज्य भी वह अपने साम्राज्य में मिला लेता है क्योंकि वह ता पर आर्यावर्त का सम्राट बनना चाहता था । स्कन्द का यह कथन कि “मैं केवल एक गैरिक बनकर रह सकूँगा सम्राट नहीं” देवत गिष्टा का मात्र ही है ।

देशप्रेम और विवेक

लिप्त रहता है। जाओ निर्भय-निद्रा का सुख लो। रुक्मिणी के जीते जी साम्राज्य का कुट्ट न बिगड़ सकेगा।” मन्त्रमुखा में “आर्य्य साम्राज्य के भारी शासक के उपयुक्त ही यह बात है” अन्यथा सम्राट का कार्य ही क्या—यदि वह भाषण परिस्थितियों में पड़कर केवल अपना ही राजा होने और अपने अधीनस्थ राजाओं की समस्या सुलझाने में प्रयत्न करता। रुक्मिणी की यह उक्ति मन्त्रमुखा कीरोचित ही है। ऐसे शासक का पाकर मन्त्रमुखा में ही गुप्त साम्राज्य की लक्ष्मी प्रसन्न होगी। अपने दत्तन के समान ही वह कर्म करने में भी साहसिक और वीर है। “पानी-पी पीना का लेकर हृणों और शवों की विजय को पराजय में परिणत करना उसका ही काम है। कुट्ट मन्त्रणाओं और राजनैतिक वृत्तों में ही रुक्मिणी गूढ़ परिचित है। प्रत्येक परिस्थिति का धैर्य और विषय से सामना करना ही शासक का काम है। रुक्मिणी न समान वह पानी सी गठिनाइयों से घबरा नहीं जाता। गान्धार की शासक और गुप्त साम्राज्य में उसकी कार्यपद्धति देखते ही बनती है। अन्तर्गत और रुक्मिणी सम्भवतः होते हुए भी अपने चरित्रों में विषय भिन्न है। रुक्मिणी में साधन का जोण है। विवेक नहीं, रुक्मिणी से पूर्ण परिचित भी नहीं हो सकता है। यदि

चक्र ? उसमें इतना विवेक कहाँ ? भटार्क यगति स्तब्ध को राजकुली समझता है, लेकिन उसके वाक्-चातुर्य के सामने उसे भी नर समझ हो जाना पड़ता है । भटार्क की निम्नलती हुई तलवार स्थान में ही रुक जाती है । भटार्क के प्रस्थान के पश्चात् उसकी कार्य-प्रणाली उसकी दूरदर्शिता का बहुत सुन्दर परिचय देती है ।

प्रेम

(स्कन्द विजया की ओर देखते हुए विचार में पड़ जाता है।)

गोविन्द—यह वृद्धा हृषी कृतम भटार्क की माता है। भटार्क के नीच वर्गों से हुयी होकर यह उज्जयनी चली आई है।

स्कन्द—परन्तु विजया, तुमने यह क्या किया ?

देवसेना—(स्वगत) आह ! जिसकी मुझे आज्ञा थी, वही है।

विजया आज नृहारकर भी जीन गई।

देवकी—प्रत्य ! आज तुम्हारे शुभ महाभिषेक में एक बृद्ध भी रक्त न गिरे। तुम्हारी माता की भी यह मंगल कामना है कि तुम्हारा शासन वण्ट क्षमा के सर्वेसुख पर चला करे। आज मैं सब के लिए क्षमा-प्राथी हूँ।”

स्कन्द का मन फिर गान्धार्थ में नहीं लगता था। वेदवत “जैसी माता की इच्छा” का मर गजसभा समान कर देता है।

स्कन्द ० हृषी म ० वत विजया के लिए ही रवाना था। देवसेना लिए गयी। अपना कर्तव्य देखकर ही वह देवसेना की ओर भुजा था।

स्कन्द—देवसेना, आज मैं बन्धुवर्मा की आत्मा को क्या उत्तर दूंगा ? जिसने निहार्थ भाव से सब कुछ मेरे चरणों में गिरा कर दिया था, उसने मैंने उत्तर होईगा ?

साक्षात् तो नहीं है, मैं दया है, वह अपना समस्त तुम्हें गिरा कर उत्तर होईगा, और अन्तर्गत बर्हता।

देवसेना—तो न होगा सन्नाह ! मैं दायी हूँ। नालव ने जो देग के लिए हर्ष दिया है, उसका प्रतिफल लेकर तुम आत्मा का उत्तर न दोगी। सन्नाह ! देगो, नहीं पर कती उत्तरात्मा की भी दायी नहीं दोगी है उसके गौरव की

न करूँगी । मैं आजीवन टायी बनी रहूँगी, परन्तु आपके प्राप्य में भाग न लूँगी ।

स्कन्द का देवसेना के प्रति प्रेम कर्त्तव्य के रूप में ही है । और इस रूप में उसका चरित्र अधिक आदर्शमान् है । आगे चलकर यह कर्त्तव्य-प्रेम अवश्य ही सच्चा प्रेम बन जाता, और उसने उसके हृदय की उच्छृङ्खलता नहीं मालूम होती ।

देवसेना

देवसेना का चरित्र प्रमाद जी की एक अलौकिक भेट है । प्रकृति की गोद में पली हुई वनदेवी के मूक प्रणय की यह करुण कहानी है । देश और प्रेम के लिए जिसका उत्सर्ग पारिजात के फूल से भी कोमल, हिमालय से भी महान् और वेदना से भी कठोर रहा हो, जिसने कोयल के मधुर सगीत में अपनी वेदना का स्वर मिलाकर हृदय में क्रन्दन मचाने वाले सगीत की रचना की हो, आई हुई थाती को—वृषों के मीठे स्वप्नों के साकार स्वरूप को—कल्पना की मीठों द्वारा पाली हुई आकाक्षाओं के सुफल को—वापिस लौटा दिया हो, उसी बाला का यह सौम्य सुन्दर चित्र है । पति-परायण सती जयमाला के मधुर प्रेम से आलोकित, उदार हृदय वधुवर्मा के सुखी कुटुम्ब में ही इस बालिका का चरित्र निर्मित हुआ था । जिसे प्रकृति के सगीत ने अपने जीवन को सगीत की तान बनाने की शिक्षा दी थी, उस बालिका का—उस वसेना का—चरित्र हिमकिरणों से भी उज्ज्वल, शिशु से भी सरल, विनी सा आदर्शमान् और प्रकृति सा ही नियामक होना स्वाभाविक है । उसमें विजया के हृदय की उच्छृङ्खलता नहीं, जो महत्वाकांक्षी का पुजारि रहे, उसमें विजया की भीरुता नहीं, जो कटारी को हृदय पर रखने में भयानकता समझे, उसमें विजया का स्वार्थ नहीं, उथला देश-प्रेम नहीं, प्रेम क्रय करने की इच्छा नहीं । देवसेना का चरित्र विजया के चरित्र के विरोधी उपकरणों की स्रष्टि है । देवसेना की निर्मल

स्वाति को और भी अधिक दीनमान करने के लिए ही विजया के चरित्र के गान आधार का सृजन हुआ है। पाप के समकक्ष ही पुण्य का आलोचक पूर्ण रूप से चित्रित होता है—रात्रि में ही शशि राका के भीतल शब्दों के हम चित्रित होते हैं। विजया और देवसेना का सम्पर्क या आलाप को और भी अधिक दीनमान करने का है।

सर्गात्त और प्रकृति

प्रथम अंक के अन्तिम दृश्य में जब पत्नी बार हमें इन प्रेम-प्रतिमा के दर्शन होते हैं तो उसका सजा चित्रत्व हमें सुख कर लेता है। पुनः क्या समय भी गान ? जिसका पूर्ण जीवन ही सर्गात्तमय हो गया है, जो प्रकृति की प्रत्येक क्रियाओं में एक तान, एक लय सुना पड़ता है उसे पुनः क्या ? और प्रेम क्या ? जब प्रकृति ही सर्गात्तमय है तो प्रेम का रूप क्या और प्रेम दोनों सर्गात्तमय हैं। जिम्ने यह

देवी बन जाती है। वनदेवी के समान ही वह अपने अस्तित्व को मानवी जगत से भिन्न रखे है। विजया से वह कहती है, “विजया, प्रकृति के प्रत्येक परमाणु के मिलन में एकत्र है, प्रत्येक हरी हरी पत्ती के हिलने में एक लय है। मनुष्य ने अपना स्वर विकृत कर रखा है। इन्हीं से तो उसका स्वर विश्ववीणा में गीत नहीं मिलता। पाण्डित्य के मारे जब देखो जहाँ देखो, बेताल बेसुर बोलेंगे। पक्षियों को देखो, उनकी चहचह कलकल छलछल में, काफिली में, रागिनी है” प्रत्यक्षवाद और भौतिकवाद के पुजारी उसे क्या समझेंगे। विजया पूछती है, “राजकुमारी क्या कह रही हो ?” देवसेना तो उसी प्राकृतिक संगीत का स्वर होकर अपने ही आलाप में मुग्ध हो कहती ही जा रही है। उसे श्रोताओं की आलोचना ने क्या ?

देवसेना—तुमने एकान्त टीले पर, सबसे अलग गरठ के सुन्दर में फूला हुआ, फूलों से लदा हुआ पारिजात वृक्ष देखा है
विजया—नहीं तो।

देवसेना—उसका स्वर अन्य वृक्षों से नहीं मिलता, वह अकेले अपने सौरभ की तान से दक्षिण पवन में कम्प उत्पन्न करता है, कलियों को चटकाकर ताली बजाकर, मूम मूमकर नाचता है। अपना नृत्य अपना संगीत वह स्वयं देखता है—सुनता है। उसके अन्तर में जीवन शक्ति बीणा बजाती है। वह बड़े कोमल स्वर में गाता है—
घने प्रेम तरु तले।”

लेकिन देवसेना कोई वनदेवी नहीं, कोई सुरवाला नहीं। वह भी न ससार की एक सरल हृदय रमणी है। उसने प्रेम करना भी सीखा परन्तु उसका प्रेम मानवीय स्वार्थ का प्रेम नहीं। जो अपने प्रेमी को अपने अन्तराल में छिपाने का प्रयत्न करता है। यदि प्रेम सचमुच में परमात्मा है तो वह प्रेम के उत्सर्ग, बलिदान और त्याग में ही वास

जगता है क्रय करनेवाले प्रेम में नहीं—अपने को बेचकर उसके बदले में कुछ रखने की उच्छा में नहीं। जब हमने ही अपना सारा अस्तित्व तुम्हीं का प्रणिन कर दिया, जब हमारा स्वय ही कुछ न बचा तो तुमसे विमुख लिए कुछ माँगूँ। तुमको पाना भी तो व्यर्थ है। प्रेम की चरम सीमा पर्यन्त वा नहीं आत्माओं का मिलन है। उम्मी को भक्त लोग साध प्रीति प्रभा प्रेम कहता है। आत्मनमर्पण ही यदि प्रेम है तो फिर उसे क्या कहें। अपनात्व कहाँ ? इसी कारण प्रेम नद्वय एक के लिए होता है। दाँव खाने वाला प्रेम, प्रेम न रह कर वामनामात्र ही रह जाता है। विजया प्रीति देवनेना के प्रेम में यही प्रभुत्व है। एक प्रेम परमात्मा का स्वरूप है और स्वर्ग की सृष्टि करता है। दूसरा प्रेमना मानव प्राणि मानसिक अभिलाषाओं को पूर्ण करने का साधन-मात्र है।

“जहाँ हमारी सुन्दर बाल्यना आदर्श का नील घनावर विधाम करती है, वही स्वर्ग है। वही मिष्टान्न वा, वही प्रेम करने का स्थल स्वर्ग है और

के नीचे दया दी गई है तब वह स्वयं चाहे ईश्वर ही हो तो क्या ?”

“विस्मृति” की इसी वेदना ने देवसेना के जीवन में करुणा ला दी है। मीठी संगीत की तान जब करुण रस की धारा बहाती है तो हमारे हृदय को हिला देती है। हमारे अस्तित्व को ही कुछ जगों के लिए भुला देती है। इसी कारण से ही शायद वागेश्वरी इतनी सर्वप्रिय है। वागेश्वरी की करुणा भले ही उतनी लोकप्रिय न हो, लेकिन जब वह देवसेना के रूप में प्रगट होती है तब कोई भी ऐसा नहीं जो उसके सामने अपने को विस्मृत न कर दे। देवसेना के सर्वप्रिय होने का यही रहस्य है।

तृतीय अंक में जहाँ देवसेना और उसकी सखियों का परिहास हम उपवन में देखते हैं, वहाँ देवसेना का दारुण दुख फूट कर निरुल पडता है। हंसमुख चेहरे पर उदासी की झलक दिखाई दे जाती है। जयमाला कहती है—

“तू उदास है कि प्रसन्न, कुछ समझ में नहीं आता। जब तू गाती है तब तेरे भीतर की रागिनी रोती है और जब हँसती है तब जैसे विषाद की प्रस्तावना होती है।”

हास्य और करुण के इस सम्मेलन ने इस दृश्य को और भी अधिक करुण बना दिया है। इसी कारण से ही देवसेना की पीड़ा इतनी अधिक बढ़ जाती है कि उसकी आँखों से आँसू बहने लगते हैं, फिर हृदय के उफान को दबाने का प्रयत्न कितना सुन्दर है।

१२

त्याग तो मानों उसके चरित्र में मूर्तिमान् होकर ही आ गया है। जया के लिए तब वह अपने सर्वस्व को लुटा देना चाहती है। जय स्कन्द को प्रेम करती है तो अच्छा है, भगवान के तो अनेकों पुजारी होते हैं। सच्ची पूजा से ही तो भगवान् प्रसन्न होते हैं। विजया के कारण ही देवसेना अपने प्रेम को अपने अन्तस्तल में ही छिपाये

गती । प्रभु तो हृदय की मनोवृत्ति है, उसे स्पष्ट करने में क्या लाभ ? फिर भी आशा और निराशा की हिलोरे मुख पर सुख और दुःख की लम्पटें प्रकट कर ही देती हैं । विजया चक्र की ओर आकृष्ट हुई । देवदेवी की आशा में फूल लगना प्रारंभ हो गया । उसका स्वर्गशायक उसे भिन्न पावे, फिर भी कितना अस्वस्थ उल्लास है । विजया बेचारी देवदेवी के सुख का कौन जान सकती है ? वह तो उसके हृदय का स्रोत था, जो हृदय मेघ में भँसता हुआ सगीत के नोटों में भरने में बाहर निकल पता था ।

आत्मसमर्पण ही तो मोक्ष है । त्याग ने ही तों ईश्वर मिलता है । देवदेवी ने ही त्याग की कितनी सुन्दर व्याख्या करती है—उसकी गर्वात्म्या ने त्याग को भी सगीतमय बना दिया है । “भाभी, गर्वात्म्या के हृदय में, आत्मसमर्पण के प्रत्येक ताल में अपने विभिन्न व्यक्तित्व का विसर्ग हो जाता एक मनोहर सगीत है । धृष्ट स्फूर्ति, भाभी, जाने दो, भैया का ऐसा वैसा उद्वार, वैसा सदान और कितना पवित्र ।”

नहीं चाहती थी, इसी कारण कापालिक के समीप अपनी मृत्यु जानकर वह कहती है—

“परन्तु कापालिक, एक और भी इच्छा मेरे हृदय में है वह पूर्ण नहीं हुई है। मैं डरती नहीं हूँ। केवल उसके पूर्ण होने की प्रतीक्षा है। विजया के स्थान को मैं कदापि ग्रहण न करूँगी। उसे भ्रम है यदि वह छूट जाता।”

देवसेना के दुःख को पूर्ण विरह-दुःख समझना भूल ही होगा। उस आत्माभिमानिनी को अपने प्रेम का मूल्य हलका होना सबसे अधिक खटकता है। जिसके भाई ने देश-प्रेम के कारण अपने देश को निस्वार्थता से त्याग दिया हो उसके त्याग को स्वार्थ के रूप में देखना उसे असह्य था। वह अपने प्रेम का मूल्य नहीं रखना चाहती थी। वह प्रेम क्रय न करना चाहती थी। इस कारण मालव के त्याग ने उसकी आशाओं को पानी में डुबो दिया। देवसेना के उत्तर में कितना व्यङ्ग और कितना दुःख भरा हुआ है।

प्रार्थना किसने की है, यह रहस्य की बात है। क्यों? कहें? प्रार्थना हुई है मालव की ओर से, लोग कहेंगे कि मालव देकर देवसेना का व्याह किया जा रहा है।” लेकिन सखियाँ उसकी मार्मिक पीड़ा को क्या समझतीं। उन्हें हँसी सँभती ही गई। दुःख असह्य हो गया—“क्यों घाव पर नमक छिड़कती है? मैंने कभी उनसे प्रेम चर्चा करके उनका मन नहीं होने दिया है। नीरव जीवन और एकांत व्याकुलता, कचोका सुख मिलता है। जब हृदय में रुदन का स्वर उठता है तभी नीत की वीणा मिला देती है। उसी में सब छिप जाता है। (ओखों ओसू बहाता है।)

१ सखी—है—हैं, क्या तुम रोती हो? मेरा अपराध क्षमा करो।

देवसेना—(सिसकती हुई) नहीं प्यारी सखी! आज ही मैं प्रेम के नाम पर जी खोलकर रोती हूँ। बस फिर नहीं। यह एक क्षण का रुदन अनंत स्वर्ग का सृजन करेगा।

० श्री—तुम्हें इतना दुःख है मैं यह कल्पना भी न कर सकी थी।

उत्प्रेक्षा—(सम्पन्नकर) यही तू भूलती है। सुम्मे तो इसी में सुख मिलता है, मेरा हृदय मुझमें अनुरोध करता है, सचलता है, रुजा है मैं उसे सनाती हूँ। शीघ्र प्रणय कलह उत्पन्न करती हूँ, चित्त उत्तेजित करता है, बुद्धि भडकती है, पागल कुछ सुनत ही नहीं। मैं सबको नसकाती हूँ, विनाश सिटाती हूँ नखी, फिर भी मैं अपनी कगडालू कुटुम्ब में गृहणी सहाय्यकर रखती हूँ कर बैठती हूँ।”

श्री—या च ? राजकुमारी ! तुम्हारे हृदय में एक घरलाती नहीं घेन से भरी है।

उत्प्रेक्षा—मृत्तों में उफानपर दहनेवाली नदी, तुमुल तरंग, प्रचण्ड पवन और भयानक वर्षा। परन्तु उसमें भी नाव चलानी ही होगी।”

श्री—जदवा और त्याग का मिश्रण स्पष्ट चित्रण इस दृश्य नेहुरा का प्रभाव मानव हृदयों में से यहाँ भी एक दृश्य है।

संगीत सभा की श्रान्तिम लहरदार और आश्रयहीन तान, धूपदानकी एक क्षीण राग धूम-रेखा, कुचले हुए फूलों का म्लान गौरभ और उत्सव के पीछे का अवसाद, इन सबों की प्रतिकृति—मेरा क्षुद्र नारी जीवन ? मेरे प्रिय गान ? अवक्यों गाऊँ और क्या सुनाऊँ ? इस बार-बार के गाये हुए गीतों में क्या आरूपण है—क्या बल है जो खींचता है / केवल सुनने की ही नहीं प्रयुक्त उसके साथ अनन्तकाल तक कड़ मिला रसने की इच्छा जग जाती है ।” अन्तु ।

देवसेना ने अपने इसी आत्माभिमान के कारण ही अपने आये हुए धन को लौटा दिया । वह अपने स्वार्थ के लिए भाई की उदारता को क्रय में परिवर्तित नहीं करना चाहती ।

“देवसेना—सो न होगा सन्नाट ! मैं दासी हूँ । मालव ने जो देश के लिए उरसर्ग किया है उसका प्रतिदान लेकर मृत आत्मा का अपमान न करूँगी । सन्नाट देखो यहीं पर सती जयमाला की भी छोटी-सी समाधि है, उसके गौरव की भी रक्षा होनी चाहिये ।

स्कन्द—देवसेना, बन्तु बन्धुवर्मा की भी तो यही इच्छा थी ।

देवसेना—परन्तु चमा हो सन्नाट ? उस समय आप विजया का स्वप्न देखते थे, अब प्रतिदान लेकर मैं उस महत्व को कलंकित न करूँगी । मैं आजीवन दासी बनी रहूँगी; परन्तु आपके प्राण्य में भाग न लूँगी ।”

१९१५

देवसेना का त्याग विजया की उच्छृंखलता में कितना भिन्न है—कितना गौरवपूर्ण है । अपने स्वार्थ के लिए वह अपने कर्तव्य से नहीं हटना चाहती—“आपको अकर्मण्य बनाने के लिए देवसेना जीवित न रहेगी ।” देवसेना का यह त्याग कितना प्रेमपूर्ण है, कितना ऊँचा है । जिसके लिए वह अपने जीवन भर स्वप्न देखती रही—उसी द्वार

यह प्राप्ति का भित्ति का बर लोटा रही है । विजया के समान इसमें प्रीति नहीं । यह प्रेम की भी चरम सीमा है जहाँ अपने प्रेमी के लिए प्राण प्राण के लिए अपने सर्वस्व की तिलाजलि दे दी जाती है ।

“सप्राप्ति समा हो । दन हृदय में, आद कहना ही पटा । स्कन्दगुप्त का होकर न तो कोई दूसरा आरा आर न वह जायगा । अभिमानी भक्त के मान निर्यास होकर भूके उनी की उपासना करने दीजिये, उसे कामना व श्रेष्ठ के योग्य कल्पित न दीजिये । नाथ ! मैं आपकी ही हूँ, मैंने अपना दा दचन के दिया है अब उसमें बदले कुछ लिया नहीं चाहती ।”

वर्तन पर न ममान् गुप्त है, परन्तु वह आदर्श मुख इस लोक का नहीं, पर लोक में मिलता है । जीवन भर की आकाक्षाओं का त्याग करना महान् बलिदान है । वहाँ सब कुछ अपने देवता को अर्पित कर दिया जाता है, जहाँ अपना निज का कुछ नहीं, बर स्वयं को ही समझा री जायता जाता है ।

भटार्क

अभिमान

“महत्वाकांक्षा का मोती निष्ठुरता में रहता है ।”

—चन्द्रगुप्त में चाणक्य

भटार्क का चरित्र स्कन्द और देवसेना के चरित्रों के समान जटिल नहीं है, वह एक कर्तव्यनिष्ठ देश-प्रेमी, स्वामिभक्त और मत्यप्रतिष्ठ व्यक्ति है । यदि उसमें कोई दोष था तो वह यी उसकी महत्वाकांक्षा । महत्वाकांक्षा तो ससार के सभी व्यक्तियों में पाई जाती है क्योंकि उसी पर उन्नति का लालसा अवलम्बित है । परन्तु यदि अपने स्वार्थ के लिए सत्पथ त्याग दिया जावे तो मनुष्य के लिए सचमुच एक विकृत समस्या आ जाती है । महत्वाकांक्षा के साथ ही साथ भटार्क में एक प्रकार का दम्भ भी था । उसे कुछ कर गुजरने की बड़ी लालसा थी । वह साम्राज्य के भावी शासकों का नियामक बनना चाहता था और इसी दम्भ और महत्वाकांक्षा के कारण उसे अपना सत्पथ त्याग देना पड़ा ।

भटार्क को अपने बाहुबल पर पूर्ण विश्वास था, वह स्वयं को एक महान् वीर समझता था पर यह उसका दम्भ ही था ।

“बाहुबल से, वीरता से और अनेक प्रचंड पराक्रमों से ही मुझे मगध के महाबलाधिकृत का माननीय पद मिला है । मैं उस सम्मान की रक्षा करूँगा ।” लेकिन इस माननीय पद पाने में अनन्तदेवी का हाथ था । पृथ्वीसेन के समान बुद्धिमान अमात्य ने इसका विरोध किया था और भटार्क का यह कथन—“यह मुझे स्मरण है कि पृथ्वीसेन के विरोध करने पर भी आपकी कृपा से मुझे महाबलाधिकृत का पद मिला है ।” वास्तव में अनन्तदेवी की चापलूसी नहीं है, क्योंकि भटार्क इस प्रकृति का पुरुष नहीं जो व्यर्थ ही दूसरों का कृतज्ञ होने के लिए तैयार हो । उसके दम्भ में शिष्टाचार के लिए स्थान नहीं । भटार्क का दम्भ उसकी प्रत्येक बात में टपकता है । अनन्तदेवी को आश्वासन देते हुए वह

कहता है—“अर्थ रक्षिते । इम सेवक के बाहुबल पर विश्वास कीजिये ।”
 “अर्थात् मे निम्नोक्त श्रद्धा महादेवी की हत्या के उद्देश्य से घुसने-
 वाला हूँ । जब रघुगुप्त द्वारा निर्मकृत होता है तो भटार्क अपने
 न्यायानुसार गद में कहता है—“राजकुमार, वीर के प्रति उचित व्यवहार
 प्राप्त करिए ।”

यदि भटार्क वास्तव में वार था ? उसकी वीरता का सन्देह कई
 बातें बताती हैं, (१) पृथ्वीनिन जसे वृद्ध और अनुभवी अमात्य का
 जगमगाता अधिष्ठित बनने में आपत्ति डालना, (२) रघुगुप्त से द्वन्द्व-युद्ध
 में भागना । विष्णुगुप्त जसे वृद्ध भी उसकी तलवार आसानी से छीन
 लेता है । इसमें सन्देह नहीं कि गुमारगुप्त की हत्या के समय उसने
 “अर्थात्” में गम लिया है, लेकिन इसमें उसकी वीरता नहीं
 कायम होती ही गलत होती है ।

इसकी तुलना करो ।”

स्वामिभक्ति

यदि भटार्क में ये दो दोष न होते तो सम्भव है वह स्वामिभक्त, चरित्रवान् और गुणसम्पन्न व्यक्ति होता । वह गम्भीर है और सद्गुणों का पुजारी । पृथ्वीसेन महाप्रतिहार और दण्डनायक की मृत्यु के बाद जहाँ पुरगुप्त उन्हे पाखण्डी समझकर तिरस्कार से देखता है वहाँ भटार्क को इन स्वामिभक्त सेवकों की मृत्यु में दुःख होता है । वह सोचता है उससे कुछ भूल हो गई है ।

“पुरगुप्त—पाखंड स्वयं विदा हो गये । अच्छा ही हुआ ।

भटार्क—परन्तु भूल हुई । ऐसे स्वामिभक्त सेवक ।”

अच्छे गुणों को परखनेवाला, उनकी सराहना करनेवाला स्वयं गुणी होता है । वह भी कभी उस आदर्श को अपनाने का प्रयत्न करता है । यहीं चरित्र में सुधार होने की आशा रहती है । उपर्युक्त दोषों से शून्य होने पर वह भी इन्हीं अमर आत्माओं के समान स्वामिभक्त होता, परन्तु भविष्य के काल्पनिक सुखों की आशा ने उसे घृणित और निंदनीय कार्य करने का साधन बनाया । पुरगुप्त के जाने के एक क्षण पश्चात् ही वह कह उठता है—“तो जायँ सब जायँ, गुप्त साम्राज्य के हीरों से उज्ज्वल हृदय वीर युवकों का शुद्ध रक्त सब मेरी प्रतिहिंसा राक्षसी के लिए बलि हों ।”

इसी तरह प्रत्येक कुकर्म करने के पूर्व भटार्क की सद्बुद्धि उसे सजग करती है । वह कुचालों से दूर रहने का यथाशक्ति प्रयत्न करता है, परन्तु दम्भ और महत्वाकांक्षा के कारण वह सदैव विचलित हो जाता है । महादेवी देवकी के वध करने के प्रस्ताव का उसने समर्थन किया परन्तु उसका विवेक इसके विरुद्ध है । वह शर्वनाग के समान कर्तव्य-निष्ठ भले ही न हो, परन्तु उसके समान उसके हृदय में भी पाप करने के पूर्व एक घृणा पैदा होती है । वह प्रपञ्चबुद्धि के प्रस्ताव से स्वयं

चरित होना है । वह उसमें पृष्ठता है—“परन्तु महास्यविर, क्या इसकी प्रशंसा आवश्यकता है ?” लेकिन प्रपञ्च उसका धर्मगुरु है जिसकी आज्ञा या पावन वह वर्तव्य ने भी अधिक महान् समझता है । प्रपञ्च इसकी निराला आवश्यकता समझता है और भटार्क भी इसमें अपना भावी रूप देखकर तारत प जाता है ।

• पन्धर्विद्वान्

नगरक पन्धर्विद्वान् भी प्रहृत हैं । प्रपञ्चबुद्धि का जादू उसके ऊपर पूरा प्रभाव कर चुका था । अनन्तदेवी का उस मरूत पाखण्डी का परिचय उसके हृदय में विद्वान् जमा देता है—

“दृष्टीमैत्र पन्धर्वार मे छिपनेवाली रहस्यमयी नियति का, प्रज्वलित स्तार नियति का—नील आवरण उठाकर मोड़नेवाला । उसकी ओखों में छिपे हुए सन्देश हैं गुस्साराहट में दिनाश की सूचना है । ओषधियों से रंजित है, दान करता है, दिजलियों से आलिप्त ।”

भटार्क—क्या वह टल गई ? (आश्चर्य से देखता है)

शर्व—क्यों सेनापति टल गई ?

प्रपंच—उस विपत्ति का निवारण करने के लिए ही मैंने यह कष्ट सहा।

मैं तुम लोगों के भूत, भविष्य और वर्तमान का नियामक,
रक्षक और द्रष्टा हूँ। जाओ अब तुम लोग निर्भय हो।

भटार्क—धन्य गुरुदेव !

शर्व—आश्चर्य !

भटार्क—शका न करो, श्रद्धा करो। श्रद्धा का फल मिलेगा। शर्व
अब भी तुम विश्वास नहीं करते ?”

संभवतः भटार्क का यह आचरण शर्वनाग को चगुल में फँसाने
के लिए समझा जावे। परन्तु अन्य अवसरों पर हम भटार्क की इसी
प्रवृत्ति को स्पष्ट रूप से देखते हैं।

कृतज्ञता

भटार्क कृतज्ञ है। अपने अक्षम्य अपराधों की स्कन्द द्वारा क्षमा पाकर
वह लज्जित हो जाता है। अपने दुष्कर्मों के लिए उसे पश्चात्ताप है।

“प्रपंच—उसने तुम्हें सूली पर नहीं चढ़ाया ?

भटार्क—नहीं उससे बढ़कर।

प्रपंच—क्या ?

भटार्क—मुझे अपमानित करके क्षमा किया। मेरी वीरता पर एक
दुर्वह उपकार का बोझ लाद दिया।

प्रपंच—तुम मूर्ख हो। शत्रु से बदला लेने का उपाय करना चाहिए,
न कि उसके उपकारों का स्मरण।

भटार्क—मैं इतना नीच नहीं हूँ।”

देवसेना के अन्त करने के पङ्क्त्य में उसकी आत्मा नाँप उठती
है। भले और बुरे दोनों के द्वंद्व का चित्रण लेखक की कला-कौशल
का अच्छा परिचायक है।

“भटार्क—परन्तु मे कृतकृत्यता से कलंकित होऊँगा और स्कन्दगुप्त से
द्विष्य सुहा मे नहीं नहीं ।

प्रभु—आज्ञा भटार्क, प्रलम्ब ले जाकर इतना यत्नकाया, फिर भी
तुम पहले अनन्तदेवी और पुरुगुप्त के प्रतिश्रुत हो चुके हो ।

भटार्क—जो ! पाप पक मे लिप्त मनुष्य को छुट्टी नहीं, कुर्म उसे
पराजय का अपने नाशपात में डोव देता है । दुर्भाग्य !”

तत्पश्चात्

भटार्क ने अपने मित्रों को प्रत्येक प्रकार अपनी गत्यनिष्ठा का भी है ।
भटार्क ने सभी पवित्र आचरण बर्न जाता । अनन्तदेवी और पुरुगुप्त
के प्रतिश्रुत होने के कारण उसने युग मार्ग प्रपन्नाया । फलतः अन्त मे
भटार्क ने नदि बर प्रार्थार्थ का पतन करता है । वास्तव मे वह
भटार्क ने नदि बर प्रार्थार्थ का पतन करता है । वास्तव मे वह

अतएव उनकी मृत्यु से उसके हृदय पर एक भयानक धक्का लगा । परन्तु माँ की भर्त्सना उसे अमह्य थी । माँ को वह सबने अधिक मानता था । माँ के रूठ जाने पर वह उसे रास्ते रास्ते मनाता फिरता रहा ।

“माँ अधिक न कहो । साम्राज्य के विरुद्ध कोई अपराध करने का मेरा उद्देश्य नहीं था । केवल पुरुष को सिंहासन पर बिठाने की प्रतिज्ञा से प्रेरित होकर मैंने यह किया । स्कन्दगुप्त न सही, पुरगुप्त सम्राट होगा ।”

+

+

+

“कमला—तू मेरा पुत्र है कि नहीं ?

भटार्क—माँ, संसार में इतना ही तो स्थिर सत्य है और मुझे इतने पर ही विश्वास है । संसार के समस्त लांछनों का मैं तिरस्कार करता हूँ । किसलिए ? केवल इसीलिए कि तू मेरी माँ है और वह जीवित है ।”

देवकी की मृत्यु के पश्चात् माँ के शब्द जादू का कार्य कर गये । उसे अपनी भूल मालूम होने लगी, अपनी दुर्बुद्धि पर पश्चात्ताप होने लगा, “माँ, क्षमा करो ! आज से मैंने शस्त्र त्याग दिया—मैं इस संघर्ष से अलग हूँ । अब अपनी दुर्बुद्धि से तुम्हे कष्ट न पहुँचाऊँगा ।”

बहुत पहले ही हो चुका हो। मेरा तो अनुमान है कि नाटक स्कन्दगुप्त के पूर्व ही लिखा जा चुका था क्योंकि नाटक की दृष्टि में हममें कई भूलें हैं और वह स्कन्दगुप्त में निम्न श्रेणी की रचना है।

राय बाबू का चन्द्रगुप्त

स्कन्दगुप्त और चन्द्रगुप्त में समता भी बहुत कुछ है। नाटक ना घटना-संगठन, उसका विस्तार, चरित्र-चित्रण बहुत कुछ स्कन्दगुप्त के समान ही है। केवल ऐतिहासिक अन्वेषण ने नाटक की पृष्ठभूमि को बहुत अधिक बड़ा दिया है। राय बाबू के चन्द्रगुप्त नाटक का अनुवाद १९१७ में आ चुका था और उसका हिन्दी साहित्य में मान भी अधिक हुआ था। अतएव प्रसाद जी के लिए वह आवश्यक था कि वे इस कथानक को कुछ मौलिक रूप में रखते। राय बाबू इतिहास के फेर में नहीं पड़े। उन्होंने इतिहास की प्रचलित सामग्री को लेकर साहित्य के साँचे में ढाल दिया है। इतिहास का उन्हें इतना ध्यान न था जितना साहित्य का। प्रसाद जी दूसरी ओर में ही चले मालूम होते हैं। उन्हें इतिहास का अधिक ध्यान था और सम्भवतः साहित्य का कम। जो ऐतिहासिक अन्वेषण उन्होंने १९०६ के बहुत पूर्व प्रारम्भ किया था वह १९२६ तक बराबर चलता ही रहा और इस रूप में ऐतिहासिक लक्ष्य की ओर ही नाटककार का ध्यान अधिक रहा मालूम होता है।

प्रसाद और राय बाबू के नाटकों में एक और अन्तर मालूम पड़ता है। राय बाबू का नाटक अन्तर्राष्ट्रीय भावनाओं को लेकर चला है, परन्तु प्रसाद जी का नाटक सकुचित राष्ट्र-भावना पर आधारित है। द्विजेन्द्रलाल राय के लिए सिकंदर भी महान् था और चन्द्रगुप्त भी—क्योंकि दोनों वीर पुरुष थे—दोनों समार की महान् विभूतियाँ थीं। इतिहास सिकंदर का चरित्र चन्द्रगुप्त में महान् बताता है। वह वीर था, वीरता का मान करने वाला था। उसमें असीम उत्साह था, वह

उस समय की फूट को भारतीय पगजय का मुख्य कारण बताया है। पुरु अपने अभिमान में चूर था—ग्राम्भीर पुरु में द्वेष रखता था; अतएव दोनों का पतन हुआ। लेकिन इस पतन में भी प्रसाद जी ने भारतीय संस्कृति की ही विजय रखी है। मालव गणपतियों ने एक साथ मिलकर सिकंदर से मोर्चा लिया था इस कारण सिकंदर को भारतीयों का लोहा मानना पड़ा।

दाण्डायन के आश्रम का दृश्य भी भारतीयता की विजय चित्रण करने के लिए रखा गया है। भारतीय गौरव प्रदर्शन करने के लिए ही प्रसाद जी ने इस विस्तृत ऐतिहासिक पीठिका को अपने नाटक में रखा है जिसके कारण उन्हें कई दृश्यों और चरित्रों की सृष्टि करनी पड़ी है। इसलिए नाटक में वह एकरूपता नहीं जो राय बाबू के चन्द्रगुप्त नाटक में मिलती है। उसमें वह उन्मुक्त प्रवाह नहीं, वह अबाध गति नहीं जो सफल नाटक के लिए आवश्यक है।

कथा-संगठन

फलागम की दृष्टि से नाटककार का उद्देश्य चन्द्रगुप्त का उत्कर्ष दिखाना है। किस प्रकार चन्द्रगुप्त तक्षशिला का एक साधारण स्नातक है और किस प्रकार परिस्थितियों ने उसे भारत का सम्राट् बना दिया।

२। नाटक का संक्षिप्त कथानक है। प्रथम अंक में हम इस चरित्र की रीति को देखते हैं। वह वीर है भारत की परिस्थितियाँ भी उसके लिए पशु हैं। अन्य वीर योद्धा वा चाणक्य के समान बुद्धिमान पुष्प उसके सहायता के लिए तैयार हैं। प्रथम अंक में ही दाण्डायन उसके लिए भविष्यवाणी भी करते हैं। हमें उसके उत्कर्ष के लिए आशा बँधने लगती है। द्वितीय अंक में उसी वीर नायक की अध्यक्षता में सिकंदर को हारना पड़ता है और सिकंदर का प्रत्यावर्तन होता है। चाणक्य की कूटनीति पूरा काम करती मालूम होती है। तृतीय अंक में हम चन्द्रगुप्त को मगध का राजा होते देखते हैं। घटनाएँ एक दूसरे में पूर्ण संबद्ध हैं।

चतुर्थ अंक

१। अ विचार ने या कार्य सफल नही दृष्टि से चतुर्थ अंक भले ही नाशक न उपयुक्त न हो पर वह विषय क अनुकूल अवश्य है। चन्द्रगुप्त का उद्देश्य सिमाने के लिए उने केवल मगध का राजा प्रदर्शित करना भाषा नहीं देता इस कारण उसके अकस्मिक राज्य का चित्रण करने के लिए ही चतुर्थ अंक रखा गया है। इसमें हम उसकी मेल्यक्रम से भी देखते हैं और निरक्षण भी जो मालवा और तक्षशिला का अधिपति चन्द्रगुप्त का प्राधिपत्य स्वीकार करते पाते हैं। राजस भी चन्द्रगुप्त का मन्त्रि स्वीकार कर लेता है। और इस प्रकार चन्द्रगुप्त का उज्जयिनी का सम्राट हो जाता है।

से नाटक में कई अनावश्यक प्रयोग रख दिये गये हैं जो रसात्मक होते हुए भी व्यर्थ हैं। इसमें मन्देह नहीं कि नाटक की सारी उपकथाएँ मुख्य कथानक में पूर्ण संबद्ध हैं। वे अज्ञातशत्रु की उपकथानकों के समान स्वतंत्र सच्चा नहीं रखतीं। परन्तु उपकथानकों की भरमार इतनी अधिक है कि मुख्य कथानक का रूप ही हमारा समझ में नहीं आता। सिहरण-अलका का प्रेम, पर्वतेश्वर-कल्याणी कथानक और कल्याणी-चन्द्रगुप्त प्रणेतृ ये तीनों घटनाएँ मुख्य कथानक के विकास में किसी प्रकार की सहायता नहीं देती। यदि ये तीनों घटनाएँ निकाल दी जावें तो नाटक में कोई अरोचकता न होगी। हाँ, उसका कथानक काफी निखरे रूप में आ जावेगा। साथ ही चन्द्रगुप्त के चरित्र का विकास जो सिहरण, पर्वतेश्वर आदि अन्य चरित्रों की अवतारणा वा उनके बार-बार नाटक में आ जाने से रुक जाता है, पूर्ण हो सकेगा।

नाटककार ने इन दृश्यों वा चरित्रों को केवल अपने देश-प्रेम और प्रसूति-कल्पना के कारण रखा है। सिहरण और अलका नदी में बहते हुए दो तिनकों के समान मिल जाते हैं। कथानक के धाराप्रवह में उनका कोई महत्त्व नहीं। अधिक से अधिक यही कहा जा सकता है कि इस कथानक के द्वारा पर्वतेश्वर के चरित्र पर प्रकाश पड़ता है और सिहरण को अलका का प्रेम, उसको देश-सेवा के पुरस्कार-स्वरूप मिलता है। पर इससे तो पर्वतेश्वर की वीरता, उसकी इतिहास प्रसिद्धि पता पर ही छींटे पड़ते हैं। पर्वतेश्वर हमारे सामने कामुक और देश-द्रोही के रूप में आता मालूम होता है।

पर्वतेश्वर-कल्याणी कथानक सम्भवतः उस समय की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि खींचने के लिए ही रखा गया है। विजय की भारत विजय का कारण यहाँ की फूट ही बताई गई है और इस फूट का कारण आम्भीक और पर्वतेश्वर तथा मगध के विद्वेषपूर्ण संबंध में अच्छी तरह मालूम हो जाता है। कल्याणी-चन्द्रगुप्त कथानक

गर्भ-वृत्त की दृष्टि से नाटक में अनावश्यक ही है। हमारे जीवन में
 भी बहुत-सी घटनाएँ हुआ करती हैं जिनका हम पर कुछ भी प्रभाव
 नहीं पड़ता। बलावार को मुख्य कथानक चयन में ऐसी घटनाओं का
 स्थान देने परना पड़ता है। कल्याणी-चन्द्रगुप्त प्रणय चन्द्रगुप्त की मुख्य
 कथा का एक निरर्थक भाग है क्योंकि उसका कोई भी प्रभाव चन्द्रगुप्त
 के जीवन विधान पर नहीं पड़ता। दो पात्रों की अवतारणा भी अना-
 वाश्यक है, एक याम्भीक का पिता वृद्ध राजा प्रोह द्रुमरा मालविका।

आचरण उसकी भावी श्री और पूर्ण मनुष्यता का चोतक है, सन्नाह ! हम लोग जिस काम से आये हैं उसे करना चाहिए । फिलिपस को अन्तः-पुर की महिलाओं के साथ वाल्हीक जाने दीजिये ।

सिकंदर—(कुछ सोचकर) अच्छा जाओ ।”

चन्द्रगुप्त की यह प्रशंसा तो सिल्यूकस के अपराध को और भी सिद्ध करती है । फिर सिल्यूकस सिकंदर को पाठ पढ़ाने लगता है । सिकंदर जैसे भूल ही जाता है कि वह न्याय करने बैठा था और कह उठता है, “अच्छा जाओ ।”

/ इसी प्रकार मालविका का प्रेम-प्रदर्शन करने के लिए—चन्द्रगुप्त मालविका से बातें कर रहा है । चाणक्य आकर कहता है, यह युद्ध का समय है, “छोकरीयों से बात करने का समय नहीं” । चन्द्रगुप्त और चाणक्य का वार्तालाप होता है उसके बाद वह कहता है, “चलिये मैं अभी आया” और फिर मालविका से बातें करने लगता है । गुरु ने जिसके लिए मना किया था वही आचरण । गुरु का यह अपमान ! फिर भी चाणक्य चुपचाप चले जाते हैं । चाणक्य बेचारा क्या करे, नाटककार को तो मालविका-प्रणय पूरा करना है ।

इन सब कारणों से कथानक का रूप काफी विकृत हो चुका है । उसमें वह एकरूपता नहीं रह गई है जो नाटक के कथानक में उन्मुक्त प्रवाह लाता है । कथानक का विस्तार प्रासंगिक घटनाओं से इतना बढ़ गया है कि मुख्य घटना दब-सी गई है । मुख्य पात्रों का चरित्र-चित्रण भी स्पष्ट नहीं हो सका है और नाटक का विस्तार इतना हो गया है कि वह रंगमंच के उपयुक्त भी नहीं रहा ।

चरित्र-चित्रण

एकांगी

कथानक के बढ़ जाने से पात्रों की संख्या भी बढ़ गई है निम्ने

नाग्य शुन्य चरित्रों के विकास पर बुरा प्रभाव पड़ा है। पूर्ण प्रस्फुटित न मान के कारण पात्र हमें केवल छाया मात्र ही मालूम होते हैं। वे हमारे सामने एक जटिल प्रकृति के मनुष्य के समान नहीं आते जिसमें प्रेम, क्रोध, दुःख, क्रोध होता है, घृणा होती है। जो हँसता है, रोता है, गाना है। चन्द्रगुप्त का कोई भी चरित्र इस जटिल प्रकृति का चित्र नहीं। उनमें मानव चरित्र के केवल एक ही अंग को ले लिया गया है। और उसका चित्रण किया गया है। सिंहग केवल वीर है, रामगुप्त केवल राजा है, कभी-कभी प्रेम भी कर लेता है। वसुधाय के चरित्र के चरित्र के टाँचे में ही टला हुआ है। ग्राम्भीक का पिता एक अमृतपुत्र पुरुष है जो राजा होने के योग्य भी नहीं। नरविलास है। राजा शकटार वरुचि भी एकान्त है। चाणक्य का चरित्र भी इतना सरल नहीं है। इस कारण वही कुछ अच्छा चित्रण हो गया है।

काल में वह मालविका वा कार्नीलिया से प्रेम करता है ।

सिंहरण वीर है । नद विलासी और बाद में निर्दयी हो जाता है, परन्तु अपने चरित्र-विकास या घटनाओं के कारण नहीं । वह पहले से ही अविवेकी राजा था—तभी तो शकटार को बन्दी किया था और चाणक्य को अपमानित कर निर्वासित किया था । पर्वतेश्वर के चरित्र में अवश्य विकास है । वह अभिमानी राजा है परन्तु उसका अभिमान चूर हो जाता है और वह विरागी बन बैठता है । परन्तु यहाँ एक अस्वाभाविकता आ जाती है, जिसका कोई भी कारण नहीं । इस वैराग्य में वह फिर क्यों मगध का आधा राज्य माँगता है ? क्यों कल्याणी से प्रेम कर अपनी मृत्यु बुलाता है ? आम्भीक एक महत्त्वाकांक्षी कुमार है पर अतः में अपना राज्य तक अलका को दे डालता है—सो क्यों ? क्या केवल अपनी पराजय के कारण ?

छी पात्रों के चरित्र प्रायः एक से ही हैं । अलका, मालविका और कल्याणी सच्ची प्रेमिकाएँ हैं—देश की रक्षा का ध्यान रखती हैं । सुवासिनी—शक्तिशाली की पूजा करती हैं और कभी राजस की आराधना करती हैं और कभी चाणक्य की । कार्नीलिया भारत से प्रेम करती है और चन्द्रगुप्त से भी । वह प्रेम की मूर्ति है, पवित्र निस्वार्थ प्रेम की ।

११६५

जिस समय चरित्रों का केवल एक ही अंग उपस्थित किया जाता है उस समय उनमें हमें अन्तर्द्वंद्व नहीं मिलता । चन्द्रगुप्त में चाणक्य के चरित्र को छोड़ और किसी में यह अन्तर्द्वंद्व नहीं दिखाई देता । अवसर आये हैं पर नाटककार ने उनका उपयोग नहीं किया । सुवासिनी ने राजस पर अपना प्रेम प्रगट कर दिया, पर राजकोप का डर था । राजस के हृदय में एक हलचल आवश्यक थी ।

“एक परदा उठ रहा है या गिर रहा है समझ में नहीं आता,

(छोपे सोचकर) सुवासिनी ! कुसुमपुर का स्वर्गायि कुसुम । मैं हस्तगत
कर लूँ ? नहीं राजकोप होगा । परन्तु मेरा जीवन बृथा है । मेरी विद्या,
मेरा परिपूर्ण प्रियार सब व्यर्थ है । सुवासिनी एक लालसा है, एक प्यास
। यह असृज है उसे पाने के लिए मैं दार मरूँगा । ”

केवल हतन ने ही अन्नद्वन्द्व का अवकाश चला गया । चाणक्य
य चरित में नाटककार ने अवश्य ही कुछ जटिलता रखी है । उनके

टोकता है उसे हँस-हँसकर सब बातें बताता है—जैसे वह बात करने में बड़ा आनंद लेता हो, परन्तु चाणक्य के पूछने पर कि शकटार का कुटुम्ब कहाँ है ? वह जैसे एक उदासीन पुरुष हो बातें कम करना पसंद करता हो । कहता है—“कैसे मनुष्य हो ! अरे राजकोषानल में सब जल मरे । इतनी सी बात के लिए मुझे लौटाया था ? छि ” क्या वास्तव में यह “इतनी-सी बात” है ।

चन्द्रगुप्त

विकास

चन्द्रगुप्त नाटक का नायक है, परन्तु चाणक्य के नामने नायक का महत्त्व बहुत ही कम हो गया है । चाणक्य ही घटनाओं का सूत्रधार है—वह विचार है तो चन्द्रगुप्त साधन मात्र । प्रारम्भ में अवश्य ही वह कुछ स्वतंत्र होकर काम करता है परन्तु बाद में बिना चाणक्य के वह कुछ भी नहीं कर पाता है । उसके चरित्र में जो विकास हुआ है वह नायक के महत्त्व को बढ़ानेवाला नहीं । जहाँ प्रथम अंक में वह निर्भीक योद्धा के समान युद्ध करता है, चाणक्य को कार्य-संचालन में सलाह देता है, वहाँ अन्तिम अंक में वह युद्ध करते हुए घबड़ाता-सा है । बिना गुरु के उसे अपने बल पर भरोसा नहीं । उसका व्यक्तित्व ही कुछ नहीं रह जाता । इन सब कारणों से चन्द्रगुप्त नाटक का नायक प्रतीत नहीं होता ।

आत्म-सम्मान और वीरता

चन्द्रगुप्त के चरित्र के केवल दो पहलू ही नाटककार ने हमारे सामने रखे हैं, पहली उसकी वीरता और दूसरा उसका प्रेम । पहले ही दृश्य में हम उसे सिंहारण की रक्षा के हेतु आम्भीक के विरुद्ध युद्ध करते देखते हैं फिर तो जब चाहे तब उसकी युद्ध-कुशलता का परिचय मिल जाया करता है—कानीलिया के बचाने में, अपनी स्वतंत्रता के लिए,

पिलीपस से द्वन्द्व-युद्ध आदि में ।

अपने मान का उसे पूर्ण ध्यान है । चाणक्य से वह कहता भी है, "लार्ज, संसार भर की नीति और शिक्षा का अर्थ मैंने केवल यही समझा है कि आत्म-सम्मान के लिए सर मिटना ही दिव्य जीवन है ।" वह सिद्धान्त चन्द्रगुप्त अपने जीवन में व्यवहारात्मक रूप में रखना चाहता है । उसी के लिए वह पिलीपस से द्वन्द्व युद्ध करता है, सिकन्दर से युद्ध करता है, अपने का खतब खतब रखता है और चाणक्य की रक्षा करता है ।

आत्म सम्मान के लिए वह चाणक्य को भी रुष्ट कर देता है, वह चाणक्य का नियन्त्रण राज्य-शासन में सहन कर सकता है । परन्तु पारिवारिक सम्बन्धों में खतब खतब रखना चाहता है ।

"यह आश्चर्य अचिन्तित आप कैसे भोग रहे हैं ? केवल साम्राज्य का ही नहीं, ऐश्वर्य है, आप मेरे कुटुम्ब का भी नियन्त्रण अपने हाथों में रक्खा चाहते हैं ।"

के शासन से मुक्त है। परन्तु उसके सभी कामों में, उसकी बातचीत में एक प्रकार की विह्वलता मालूम होती है, वह स्थिर नहीं है कुछ घबड़ाता सा है। चाणक्य के क्रोधित हो चले जाने पर—

“चन्द्र०—जाने दो-(दीर्घ निश्वास लेकर)—तो क्या मैं असमर्थ हूँ ? ऊँह सब हो जावेगा ।”

युद्ध स्थल पर—

“चन्द्र०—हूँ ? सिंहरण इस प्रतीक्षा में है कि कोई बलाधिकृत जाय तो वे अपना अधिकार सौंप दे । नायक ! तुम खन्न पकड़ सकते हो और उसे हाथ में लिए सत्य से विचलित तो नहीं हो सकते ? बोलो ! चन्द्रगुप्त के नाम से प्राण दे सकते हो ? मैंने प्राण देनेवाले वीरों को देखा है । चन्द्रगुप्त युद्ध करना जानता है । और विश्वास रखो, उसके नाम का जयघोष विजय-लक्ष्मी का मंगल गान है । आज से मैं ही बलाधिकृत हूँ, मैं आज सम्राट नहीं, सैनिक हूँ ! चिन्ता क्या ? सिंहरण और गुरुदेव न साथ दें, डर क्या ! सैनिकों सुन लो, आज से मैं केवल मेना पति हूँ और कुछ नहीं.... ।”

इतनी बड़ी हार जो सिल्यूकस को सहनी पड़ी उसमें चाणक्य का भारी भाग था । इन सब कारणों से हम चाणक्य को चन्द्रगुप्त का सहायक कह सकते हैं । बिना चाणक्य के चन्द्रगुप्त का कोई अस्तित्व नहीं ।

7

प्रणयी के रूप में चन्द्रगुप्त कसौटी पर नहीं उतरता । प्रथम अंक तो हम यही समझते हैं कि कर्तव्य-पथ में हट जाने के कारण वह इन प्रेम बन्धनों से दूर भागना चाहता है । परन्तु बाद में हमारी यह धारणा गलत मालूम होती है । स्नातक बनकर लौटने के बाद जब उसकी भेंट कल्याणी से होती है और कल्याणी कहती है, ‘ परन्तु मुझे

राजा थी कि हम मुझे भूल न जाओगे” तब चन्द्रगुप्त उस बात का पाठ उगार ही नहीं देता । वह यह कहकर बात टाल देता है, “देवि ! या अनुचर मेरा वे लिए उपयुक्त अवसर पर ही पहुँचा । चलिये शिविका तक पहुँचा दूँ ।”

दूसरी रात पर्वतेश्वर और मिकन्दर के युद्ध में जब कल्याणी और चन्द्रगुप्त मिलते हैं और कल्याणी अपने हृदय को खोलकर चन्द्रगुप्त को राखने का दली है—वह मंदान में आई थी, “केवल तुम्हें देखने के लिए । मैं जानती थी कि तुम युद्ध में अवश्य सम्मिलित होंगे और मुझे पता था कि तुम्हारे निर्वाचन के भीतरी कारणों में एक मैं भी हूँ” चन्द्रगुप्त फिर भी सदासीन है—“परन्तु राजकुमारी, मेरा हृदय देग की भाँति से व्याकुल है । इस उपाता में स्मृतिलता सुरक्षा गई है ।

कल्याणी—चन्द्रगुप्त !

चन्द्रगुप्त—राजा मारी, समय नहीं ।”

मृत्यु का कारण बताते हुए वह चन्द्रगुप्त से कहती है—यह पशु मेरा अपमान करना चाहता था “परन्तु सौर्य कल्याणी ने वरण किया था केवल एक पुरुष को—वह था चन्द्रगुप्त ।” चन्द्रगुप्त जैसे सोकर जाग-सा उठा हो । “क्या यह सच है कल्याणी ?” इस हृदय की अस्थिरता को क्या कहा जा सकता है ? मालविका से वह प्रेम करता था । उसकी मृत्यु पर उसे दुःख भी हुआ परन्तु इसमें प्रेम के आदर्श की कमी थी । कानीलिया-प्रणय भी तो उसी समय चल रहा था ! यौवन के प्रवेश काल में वह सभी को प्रेम करना चाहता है । इसी कारण नायक होते हुए भी वह हमारे हृदय को आकर्षित नहीं कर पाता क्योंकि इतना अस्थिर मनुष्य हमारी सहानुभूति और शुभाकांक्षाओं का पात्र नहीं हो सकता ।

चन्द्रगुप्त का चरित्र अतिम अक मे अवश्य ही कुछ ऊपर उठा है । वह हमारे सामने एक न्याय-प्रिय राजा के रूप में उपस्थित होता है; परन्तु यहाँ भी चाणक्य अपनी क्षमाशीलता में चन्द्रगुप्त से बहुत आगे बढ़ जाता है ।

चाणक्य—“मैं प्रसन्न हूँ वरस ! यह मेरे अभिनय का दण्ड था ।

मैंने जो आज तक किया, वह न करना चाहिये था ;

उसी का महाशक्ति केन्द्र ने प्रायश्चित्त कराना चाहा ।

मैं विश्वस्त हूँ कि तुम अपना कर्तव्य कर लोगे । राजा

न्याय कर सकता है, परन्तु ब्राह्मण क्षमा कर सकता है ।”

चाणक्य

अन्तर्द्व द्व

चाणक्य एक दार्शनिक का चित्र है । वह हम मिथ्यात्व की रूपरेखा है कि मनुष्य के हृदय होता है । मनुष्य कितना भी क्रूर हो जावे, वह कितना ही नीतिज्ञ हो जावे, अपनी बुद्धि से सभी आकांक्षाओं को दबाने

“जो न किसी के राज्य में रहता है और न किसी के अन्न से पलता है। स्वराज्य में विचरता है और अमृत होकर जीता है। यह तुम्हारा मिथ्या गर्व है। ब्राह्मण सब कुछ सामर्थ्य रखने पर भी स्वेच्छा से इन माया स्तूपों को ठुकरा देता है। प्रकृति के कल्याण के लिए अपने ज्ञान का दान देता है।”

उस गुरुकुल में इतनी बड़ी घटना हो गई फिर भी उसे क्रोध न आया। केवल राष्ट्र का पतन ही उसे उत्तेजित कर देता है। फिर भी वह शान्त प्रकृति का पुरुष है। परन्तु अदृष्ट तो कुछ और ही सोचे बैठा था। वह अपने घर लौटता है, पिता के अपमान की बात सुनता है, शक्रद्वार के साथ अन्यायपूर्ण व्यवहार की कहानी सुनता है और अपने हृदय की मूर्ति सुवासिनी के पतन का दृश्य देखता है। मनुष्य का उत्तेजित होना स्वाभाविक ही है। वह क्रोधित हो उठता है, जल उठता है। फिर भी उसके हृदय की कोमल वृत्तियों का अन्त नहीं हुआ। वह अपने भग्न कुटीर के बाँस को भी जिसके चारों ओर उसके शैशव की स्मृतियाँ लिपट रही थीं, उखाड़ कर फेंक देता है। “शैशव की स्निग्ध स्मृति विलीन हो जा।” नद के द्वार पर वह स्वार्थ के लिए जाता है, परन्तु राष्ट्र की भलाई का प्रश्न छिड़ गया। परमार्थ के लिए, राष्ट्र के लिए उसने राजा से विनय की लेकिन उसका अपमान हुआ। क्रोधानल और भी भड़क गया। बेकुसूर चदीवनाया गया। अब भी प्रेम ! अब भी दया !

सबे ऊपर काँई भी दया नहीं करता—वह क्यों किसी पर दया करे। वह शपथ लेता है, “दया किसी से न माँगूँगा और अधिकार तथा अवसर मिलने पर किसी पर न करूँगा।” अभी भी वह सीधा बालक ही है। अपने वचाव की सोचता है पर कोई युक्ति नहीं निकाल पाता। कारागार में जलना नु जना लगा है। हृदय के कोमल भावों को दबाया जा रहा है परन्तु मस्तिष्क का कोई भारी कार्य नहीं हो रहा है।

“स्मीर की गति भी अवस्थ है, शरीर का फिर क्या कदम ! परन्तु मन में इतने संकल्प और विकल्प ! एक बार निकलने पाता

नो दिया देता कि इन दुर्बल हाथों में साम्राज्य उलटने की शक्ति है और व्यापण के कोमल हृदय में कर्तव्य के लिए प्रलय की ओधी चला देने की भी कठोरता है। जकटी हुई लोह शृङ्खले ! एक बार न पृथ्वी पर साला बन जा और मैं मदनमन विलासी के समान तेरी मन्दरा का भोग कर दूँ ! क्या रोने लगूँ ? इस निष्ठुर चंद्रमा की वधाणा से दिनदिलान्नर दया की भिछा मोर्गूँ ! मोर्गूँ कि 'मुझे मानने के लिए एक सुट्टी देने जो देंगे, न दो, एक बार स्वतंत्र कर दो ! नहीं, चाणक्य ! ऐसा न करना ! नहीं तो तू भी साधारण-सी दादर दादर पर-दर हो जानेवाला एक चामी हो जायेगा। तब मैं आज न प्रण करता हूँ कि दया किसी से न मोर्गूँगा, और परिहार न मैं मदमन मिलने पर किसी पर न करूँगा (ऊपर देख) — क्या कभी नहीं ? हो हो, कभी किसी पर नहीं। मैं प्रलय के समान अज्ञान गति और कर्तव्य में इन दोनों के समान भयानक रहूँगा !

हो रहा है इसका पूर्ण ध्यान रखता है। अपनी सफलता के लिए वह भले और बुरे का विचार नहीं करता और सफलता जैसे उसकी अगुली पर नाचती हो। “चाणक्य सिद्धि देखता है—साधन चाहे कैसे ही हों” मस्तिष्क का हृदय पर अधिकार हो गया।

लेकिन यह परिवर्तन क्यों हुआ ? घटनाओं के कारण, नन्द की क्रूरता से पाड़ित होकर—विपत्तियों के बादल में। “पौधे अंधकार में बढ़ते हैं और मेरी नीतिलता भी उसी भौंति विपत्ति तम में लहलही होगी।” दाण्डायन के मदुपदेश से “चाणक्य” तुमको तो कुछ दिनों तक इस स्थान पर रहना होगा, क्योंकि सब विद्या के आचार्य होने पर भी तुम्हें उसका फल नहीं मिला—उद्वेग नहीं मिटा। अभी तक तुम्हारे हृदय में हलचल मची है, यह अवस्था सन्तोषजनक नहीं।” परन्तु हृदय मृतप्राय भले ही हो जावे मरता नहीं। सुवासिनी, कुसुमपुर का स्वर्गीय कुसुम अभी भी अपनी स्मृति में मानस में तरंगें उठा देता है। सामने कुसुमपुर को देखकर उसकी स्मृतियाँ फिर हरी भरी हो जाती हैं।

“वह सामने कुसुमपुर है, जहाँ मेरे जीवन का प्रभात हुआ था। मेरे उस सरल हृदय में उत्कट इच्छा थी कि कोई भी सुन्दर मन मेरा साथी हो। प्रत्येक नवीन परिचय में उत्सुकता थी और उसके लिए मन में सर्वस्व लुटा देने की सन्नद्धता थी। परन्तु संसार—कठोर संसार ने सिखा दिया कि तुम्हें परखना होगा। सम्भ्रमकारी आने पर यौवन चला जाता है—जब तक माला गूँथी जाती है तब तक फूल कुम्हला जाते हैं। जिससे मिलने के सम्भार में दूतनी धूम-धाम, गजावट, बनावट होती है, उसके आने तक मनुष्य हृदय को सुन्दर और उपयुक्त नहीं बनाये रह सकता। मनुष्य को चंचल स्थिति तब तक उस श्यामल कोमल हृदय को मरभूमि बना देती है। यही तो विपत्ति है। मैं—अविश्राम, कूटचक्र और दृढनाथों का कंकाल, कठोरता का केन्द्र। आह तो इस विश्व में मेरा कोई सहृद नहीं ? है, मेरा संकल्प, अब मेरा आत्मनिर्भर ही मेरा

मित्र है । और थी एक क्षीण रेखा, वह जीवन-पट से धुल चली है ।
धुल जाने दूँ ? सुवामिनी ! न न न, वह कोई नहीं । मैं अपनी
प्रतिज्ञा पर आसक्त हूँ । भयानक रमणीयता है । आज इस प्रतिज्ञा
में जन्मभूमि के प्रति कर्तव्य का भी यौवन चमक रहा है । नृणशैया
पर शाय पेट गायरों में रहनेवाले के सिर पर दिव्य चक्र का स्वर्ण
मुद्रा ! शाय सामने सफलता का स्मृति सौध ।”

पतना स्पष्ट अन्तर्द्वेष्ट है । सुवामिनी का ध्यान विजय-लक्ष्मी ने
गंगा जारहा है—वर्षा विजय लक्ष्मी जिमके लिए मनुष्य को कठोर
बनना पड़ता है—अपनी कामल वृत्तियों का दमन करना पड़ता है ।
चापवध भी वर्षा प्रस्ता है । कन्यागणी प्रेम-वेदी पर बलिदान दे देती
है । यन्तु उस ब्राह्मण के मुख पर एक क्षीण दुःख की रेखा भी नहीं—
न प्रकाश है ।

“चाकण्य—चन्द्रगुप्त आज तुम निष्पण्टक हुए ।

चन्द्र—शुद्धैव एतन्नी मूर्ता ।

हो रहा है इसका पूर्ण ध्यान रखता है। अपनी मफलता के लिए वह भले और बुरे का विचार नहीं करता और मफलता जैसे उसकी अगुली पर नाचती हो। “चाणक्य सिद्धि देवता है—साधन चाहे कैसे ही हों” मस्तिष्क का हृदय पर अधिकार हो गया।

लेकिन यह परिवर्तन क्यों हुआ ? घटनाओं के कारण, नन्द की क्रूरता से पाड़ित होकर—विपत्तियों के बाटल में। “पौधे अंधकार में बढ़ते हैं और मेरी नीतिलता भी उसी भोति विपत्ति तम में लहलही होगी।” दाण्डायन के सदुपदेश से “चाणक्य ! तुमको तो कुछ दिनों तक इस स्थान पर रहना होगा, क्योंकि सब विद्या के आचार्य होने पर भी तुम्हें उसका फल नहीं मिला—उद्वेग नहीं मिटा। अभी तरु तुम्हारे हृदय में हलचल मची है, यह अवस्था सन्तोषजनक नहीं।” परन्तु हृदय मृतप्राय भले ही हो जावे मरता नहीं। सुवासिनी, कुसुमपुर का स्वर्गीय कुसुम अभी भी अपनी स्मृति से मानस में तरंगें उठा देता है। सामने कुसुमपुर को देखकर उसकी स्मृतियाँ फिर हरी भरी हो जाती हैं।

“वह सामने कुसुमपुर है, जहाँ मेरे जीवन का प्रभात हुआ था। मेरे उस सरल हृदय में उत्कट इच्छा थी कि कोई भी सुन्दर मन मेरा साथी हो। प्रत्येक नवीन परिचय में उत्सुकता थी और उसके लिए मन में सर्वस्व लुटा देने की सन्नद्धता थी। परन्तु संसार—कठोर संसार ने सिखा दिया कि तुम्हें परखना होगा। समझदारी आने पर यौवन चला जाता है—जब तक माला गूँथी जाती है तब तक फूल कुम्हला जाते हैं। जिससे मिलने के सम्भार में इतनी धूम-धाम, सजावट, बनावट होती है, उसके आने तक मनुष्य हृदय को सुन्दर और उपयुक्त नहीं बनाये रह सकता। मनुष्य को चंचल स्थिति तब तक उस श्यामल कोमल हृदय को मरुभूमि बना देती है। यही तो विपमता है। मैं—अविश्वाम, दूटचक्र और छलनाओं का कंकाल; कठोरता का केन्द्र ! आह तो इस विश्व में मेरा कोई सुहृद नहीं ? है, मेरा संकल्प; अब मेरा आत्मनिर्भर ही होगा

मित्र है। और थी एक क्षीण रेखा, वह जीवन-पट से धुल चली है। धुल जाने दूँ ? सुवासिनी ! न न न, वह कोई नहीं। मैं अपनी प्रतिज्ञा पर आसक्त हूँ। भयानक रमणीयता है। आज इस प्रतिज्ञा में जन्मभूमि के प्रति कर्तव्य का भी यौवन चमक रहा है। तृणशैया पर आधे पेट खाकर सो रहनेवाले के सिर पर दिव्य यश का स्वर्ण मुकुट ! और सामने सफलता का स्मृति सौध ।”

कितना स्पष्ट अन्तर्द्वेष्ट है। सुवासिनी का ध्यान विजय-लक्ष्मी से भरा जा रहा है—वही विजय लक्ष्मी जिसके लिए मनुष्य को कठोर बनना पड़ता है—अपनी कोमल वृत्तियों का दमन करना पड़ता है। चाणक्य भी वही करता है। कल्याणी प्रेम-वेदी पर बलिदान दे देती है, परन्तु उस ब्राह्मण के मुख पर एक क्षीण दुःख की रेखा भी नहीं—वह प्रमत्त ही है।

“चाणक्य—चन्द्रगुप्त आज तुम निष्कण्टक हुए।

चन्द्र०—गुरुदेव इतनी क्रूरता !

चाणक्य—महत्वाकांक्षा का मोती निष्ठुरता की सीपी में रहता है।”
तो क्या सचमुच सुवासिनी विस्मृत हो गई। नहीं। हृदय मरता नहीं, मृतप्राय हो सक्ता है। सुवासिनी से फिर भेंट हुई। स्मृतिलता फिर लहलहा उठी—

“चाणक्य—मैं तुमसे बाल्यकाल से परिचित हूँ, सुवासिनी ! तुम, खेल में भी हारने के समय रोते हुए हँस दिया करती और तब मैं हार स्वीकार कर लेता। इधर तो तुम्हारा अभिनय का अभ्यास ही बढ़ गया है ! तब तो..
(देखने लगता है)

सुवासिनी—यह क्या विष्णुगुप्त, तुम संसार को अपने वश में करने का संकल्प रखते हो ! फिर अपने को नहीं ? देखो दर्पण लेकर—तुम्हारी आँखों में यह कौन सा चित्र है !

प्रस्थान

चाणक्य—क्या ? मेरी दुर्बलता ? नहीं ।”

कितना सुन्दर चित्र है । समय ने फिर परिवर्तन कर दिया । सुवामिनी की उपेक्षा ने उसके हृदय को तोड़ दिया—चन्द्रगुप्त के व्यवहार ने उसे विरागी बना दिया । उसने सब कुछ छोड़ देने का सकल्प कर लिया ।

“चन्द्रगुप्त ! मैं ब्राह्मण हूँ । मेरा साम्राज्य करुणा का था, मेरा धर्म प्रेम का था । आनन्द समुद्र में शान्तिद्वीप का अविवाही ब्राह्मण मैं । चन्द्र, सूर्य, नक्षत्र मेरे दीप थे, अनन्त आकाश वितान था, शश्य श्यामला कोमला, विश्वम्भरा मेरी शैल्या थी । बौद्धिक विनोद कर्म था, सन्तोष धन था । उस अपनी, ब्राह्मण की जन्मभूमि को छोड़कर कहीं आ गया । सौहार्द के स्थान पर कुचक्र, फूलों के प्रतिनिधि काँटे, प्रेम के स्थान में भय ! ज्ञानामृत के परिवर्तन में कुमंत्रणा । पतन और कहीं तक हो सकता है ! ले लो मौर्य चन्द्रगुप्त ! अपना अधिकार छीन लो । यह मेरा पुनर्जन्म होगा ! यह मेरा जीवन राजनैतिक कुचक्रों से कुत्सित और कलंकित हो उठा है । किसी छाया-चित्र, किसी काल्पनिक महाय के पीछे भ्रमपूर्ण अनुसंधान करता दौड़ रहा हूँ । शान्ति खो गई, स्वरूप विस्मृत हो गया ! जान गया मैं कहीं और कितने नीचे हूँ ।”

सुवामिनी जो स्वयं अपने को देने आई थी उसी सुवामिनी को भी छोड़ दिया —

“सुवामिनी ! वह स्वप्न टूट गया । इस विजय बालुका मिट्टी में एक सुधा की लहर दौड़ पड़ी थी, किन्तु तुम्हारे एक ही भ्रू-भंग ने उसे लौटा दिया ! मैं कगल हूँ ।”

फिर भी उस विरागी के आँखों में आसू थे—सुवामिनी के शब्दों ने उसे एक बार फिर विह्वल कर दिया । परन्तु अपनी प्रतिज्ञा पर आसक्त ब्राह्मण के लिए अब कुछ उपाय न था । उसे अपने ब्राह्मणत्व की उपलब्धि में ही अनन्त सुख का सृजन करना था ।

“सुवामिनी—(दीनता से चाणक्य का मुँह देखती है)—तो विष्णु-

गुप्त, 'तुम इतना बड़ा त्याग करोगे। अपने हाथों बनाया हुआ, इतने बड़े साम्राज्य का शासन, हृदय की आकांक्षा के साथ अपने प्रतिद्वन्द्वी को सौंप दोगे। और सो भी मेरे लिए !

चाणक्य—(घबड़ाकर)—मैं बड़ा बिलम्ब कर रहा हूँ। सुवासिनी, आर्य दारुणायन के आश्रम में पहुँचने के लिए मैं पथ भूल गया हूँ। मेघ के समान मुक्तवर्षा सा जीवन-दान, सूर्य के समान अबाध आलोक विकीर्ण करना; सागर के समान कामना-नदियों को पचाते हुए सीमा के बाहर न जाना, यही तो ब्राह्मण का आदर्श है ! मुझे चन्द्रगुप्त को मेघमुक्त चंद्र देखकर इस रंगमंच से हट जाना है !

सुवासिनी—महापुरुष ! मैं नमस्कार करती हूँ ! विष्णुगुप्त, तुम्हारी बहिन तुमसे आशीर्वाद की भिखारिन है। (चरण पकड़ती है)

चाणक्य—(सजल नेत्र से उसके सिर पर हाथ फेरते हुए) सुखी रहो !”

प्रथम अंक का ब्राह्मण अन्तिम अंक के ब्राह्मण में आ गया है—

“मैं आज जैसे निष्कास हो रहा हूँ। विदित होता है कि आज तक जो कुछ किया वह सब भ्रम था, मुख्य वस्तु आज सामने आई। आज मुझे अन्तर्निहित, ब्राह्मणत्व की उपलब्धि हो रही है।”

यही इस विफट चारित्र्य का सक्षिप्त इतिहास है, सुन्दर चित्र है, अनुपम प्रदर्शन है।

उपसंहार

प्रसाद की नाट्यकला और उनके मुख्य नाटकों का हम अध्ययन कर चुके हैं। नाटकों के अध्ययन में हम केवल घटना-संगठन और चरित्र ही देख सके हैं। अतएव यहाँ पर सक्षेप में उनके आदर्शों का विवेचन किया जा रहा है। नाटककार राष्ट्रीय भावनाओं से अंत-प्रोत था। आधुनिक भारत में कुछ भी स्पृहणीय नहीं अतएव ससार में भारत की महानता स्थापित करने के लिए अपना कुछ भारतीयत्व बताने के लिए उसे पाठकों को पूर्व युगों में ले जाना पड़ा है क्योंकि ये ही युग हमारे गौरवपूर्ण इतिहास के चित्र हैं। प्रसाद जी इन चित्रों को उपस्थित करने में पूर्ण सफल हुए हैं। साथ ही उनका उद्देश्य आज के पतित देशवासियों का अदर्श संगठन रहा है और इसीलिये उनका ध्यान इतिहास की ओर विशेष रहा है। प्रसाद जी ने स्वयं ही अपने उद्देश्य को विशाख की भूमिका में व्यक्त किया है—“इतिहास का अनुशीलन किसी भी जाति को अपना आदर्श संगठित करने के लिये अत्यंत लाभदायक होता है ... क्योंकि हमारी गिरी दशा को उठाने के लिये हमारे जलवायु के अनुकूल जो हमारी अतीत सभ्यता है, उससे बढ़कर उपयुक्त और कोई भी आदर्श हमारे अनुकूल होगा कि नहीं इसमें मुझे पूर्ण सन्देह है... मेरी इच्छा भारतीय इतिहास के अप्रकाशित अंग में से उन प्रकांड घटनाओं का दिग्दर्शन कराने की है जिन्होंने कि हमारी वर्तमान स्थिति को बनाने का बहुत कुछ प्रयत्न किया है।” सम्भवतः इसीलिए उनका ध्यान इतिहास की ओर विशेष रहा है। प्रसाद के नाटकों को साहित्य की वस्तु समझकर हम उनके इतिहास को भूल जाते हैं परन्तु जैसा हम वस्तु-विवेचन करते समय बता आये हैं, उनके लिए इतिहास का स्थान मुख्य है साहित्य का गौण, और यह इतिहास-

प्रेम देश-प्रेम का ही एक रूप था । उसमें अपनत्व बताने की चेष्टा थी । तत्रतएव प्रसाद जी को केवल साहित्यिक समझना अन्याय होगा क्योंकि उस रूप में उनकी रचनाएँ अधिक सफल नहीं हैं । पर देश-सेवा में सलग्न नेता के रूप में वे हमारी राष्ट्रीय भावनाओं को जाग्रित करने में जितने सफल हुए हैं उतना हिन्दी का कोई भी लेखक नहीं । प्रेमचंद जी आधुनिक भारत की दयनीय दशा का चित्रण कर हमारे हृदय में निराशा ही उत्पन्न करते हैं । मैथिलीशरण गुप्त जी ने अवश्य ही अपने काव्यों में प्राचीन भारतीय संस्कृति का चित्रण किया है, परन्तु उनमें आधुनिकता का प्रभाव इतना अधिक है कि गुप्त जी न तो प्राचीन-काल के ही चित्र दे सके हैं और न आधुनिक काल के । नैराश्यपूर्ण वर्तमान और भविष्य में प्रसाद जी के आशावादी नाटक राष्ट्रीय आन्दोलन को अग्रसर करने के अनुपम साधन हैं । मातृगुप्त की ये पक्तियाँ हमारे उत्साह को आपसे ही आप बढ़ाती हैं—

“वहा है रक्त, वही है देश, वही साहस है वैसा ज्ञान ।

वही है शक्ति वही है शक्ति, वही हम दिव्य आर्य संतान ।

जियें तो सदा इसी के लिए यही अभिमान रहे यह हर्ष ।

निष्ठावर कर दें हम सर्वस्व हमारा प्यारा भारतवर्ष ।”

आधुनिक साम्प्रदायिकता में ही हमारा अवसान है—

“तुम मालव हो और यह मगध । यही तुम्हारे मान का अवसान है न ? परन्तु आत्मसम्मान इतने ही से सन्तुष्ट नहीं होगा । मालव और मगध को भूलकर जब तुम आर्यावर्त का नाम लांगे तभी वह मिलेगा ।”

—चन्द्रगुप्त

राष्ट्रीय नेता की इन नाटकों में देश की स्वतंत्रता के लिए पुकार है, वर्तमान के लिए आशा है और भविष्य के लिए सुखद सन्देश । हम पश्चिमीय आदर्शों की ओर झुके जा रहे हैं, उनमें नवीनता पाते हैं, परन्तु ये सब आदर्श हमारे भारतवर्ष की ही तो देन हैं—

“हिमालय के ओगन मे इमे प्रथम किरणों का दे उपहार,
उपा ने हँस अभिनन्दन किया और पहिनाया हीरक हार।
जगे हम लगे जगाने विश्व लोक मे फैला फिर आलोक,
व्योम-तम-पुंज हुआ तब नष्ट, अखिल संसृति हो उठी अशोक।”

—स्कन्दगुप्त

“अन्य देश मनुष्यों की जन्म-भूमि है। यह भारत मानवता की जन्म-भूमि है।”

—चन्द्रगुप्त

स्कन्दगुप्त का बौद्ध ब्राह्मण वाला दृश्य हमारी आधुनिक हिन्दू-मुस्लिम झगडों का कितना सुन्दर चित्र है—

“नागरिकगण ! यह समय अन्तर्विद्रोह का नहीं। देखते नहीं हो कि साम्राज्य बिना कर्णधार का पांत होकर ढगसगा रहा है और तुम लोग छुद्र बातों के लिए परस्पर झगडते हो।

×

×

×

हम लोग निस्सहाय थे, क्या करते ? विधर्मी विदेशी की शरण में भी यदि प्राण बच जायें और धर्म की रक्षा हो।”

इस प्रकार प्रसाद जी का साहित्य केवल देश-सेवा का साधन मात्र था। साहित्य-सेवा उनका प्रथम उद्देश्य नहीं जान पड़ता। अतएव उनके नाटकों में केवल साहित्य देखना उनके प्रति अन्याय करना है। उनके नाटकों में वे इस आदर्श में पूर्ण सफल भी हुए हैं और इनके १२ जो देश-सेवा उन्होंने की है वह कोई भी हिन्दी मसार में नहीं कर सका है। महात्मा जी ने क्रियात्मक देश-सेवा के क्षेत्र में जो कुछ किया है प्रसाद जी ने वही साहित्य क्षेत्र में। और इस रूप में प्रसाद जी का स्थान हमारे राष्ट्रीय नेता से किसी प्रकार कम नहीं।

परन्तु प्रसाद जी के नाटक साहित्य के ही रूप में दोगे जावेंगे। भविष्य में उनकी कृतियाँ साहित्य की कृतियाँ ही रह जावेंगी अतएव हमारे सामने यही प्रश्न उपस्थित हो जाता है कि साहित्य की दृष्टि में

उनके नाटक क्या महत्त्व रखेंगे ? नाटकों का विवेचन करते हुए हम देख आये हैं कि प्रसाद जी घटना-संगठन में सफल नहीं हो सके हैं । उनके कथानक बड़े जटिल और विस्तृत हैं और इस दृष्टि में प्रसाद जी उत्तम नाटककार नहीं कहे जा सकते । चरित्र-चित्रण में भी वे सफल नहीं हो सके हैं । उनमें प्रतिभा थी देवसेना, स्कन्द, चाणक्य आदि कुछ चरित्र उन्होंने इतने सुन्दर चित्रित किये हैं कि इनके कारण उनकी कृतियाँ अमर रहेंगी, परन्तु घटना विस्तार और पात्र-आधिक्य के कारण अन्य चरित्र उत्तम नहीं हो सके हैं । इस दशा में प्रसाद जी की रचनाएँ शायद भविष्य में उतनी आदरणीय न हो सकें जितनी वे आज हैं ।

प्रसाद के नाटक उनकी भावुकता के कारण भी पठनीय रहेंगे । शेक्सपियर के समान उनकी उक्तियाँ सभी के मुँह पर रहेगी । ये उक्तियाँ प्रसाद जी की भावुकता, कल्पना, शब्द-सौष्ठव और रसात्मकता से पूर्ण हैं । वे हमारे लिए नीति का मार्ग भी निर्धारित करती हैं ।

“देखती है कि प्रायः मनुष्य दूसरों को अपने मार्ग पर चलाने के लिए रक जाता है और अपना चलना बंद कर देता है ।”

—चन्द्रगुप्त

‘मनुष्य अपनी दुर्बलता से भली भौति परिचित रहता है उसे अपने घात से भी अवगत होना चाहिए ।’

—चन्द्रगुप्त

“निरति सत्राटों से भी प्रदल है ।”

—चन्द्रगुप्त

“महावादाहा का मांती निष्ठुरता की शीपी में रहता है ।”

—चन्द्रगुप्त

“रति पटी निष्ठुर है” “यदि प्रेम ही जीवन है तो संसार ज्वाला-हमी है ।”

—चन्द्रगुप्त

भावुकता और रचना-विधि में ये निम्न पक्षियाँ कितनी सुन्दर हैं ।

“समझदारी आने पर यौवन चला जाता है—जब तक माला गूँथी जाती है, तब तक फूल कुम्हला जाते हैं जिससे मिलने के सम्भार में इतनी धूमधाम, सजावट, बनावट होती है, उसके आने तक मनुष्य हृदय को सुन्दर और उपयुक्त नहीं बनाये रह सकता ।”

—चन्द्रगुप्त

अनेको उदाहरण उद्धृत किये जा सकते हैं । रसात्मकता और मुख्य चरित्रों के मनोवैज्ञानिक चित्रण के कारण साहित्य में प्रसाद के नाटकों का स्थान सदैव ही ऊँचा रहेगा ।

आधुनिक नाटककारों में तो सख्या और रचना की दृष्टि में इनका स्थान सर्वोच्च है । क्योंकि अभी तक उग्र जी का महात्मा उमा छोड़कर और कोई अन्य प्रसाद के नाटकों के समान सुन्दर रचना देखने में नहीं आई । सुदर्शन जी का ‘अजना’ भाषा और काव्य की दृष्टि में बहुत सुन्दर है परन्तु कथा-संगठन और चरित्र-चित्रण में वह अधिक सफल नहीं । माखनलाल जी का ‘कृष्णार्जुन-युद्ध’ अवश्य ही कुछ सफल कृति है, परन्तु वह प्रसाद के नाटकों के समान नहीं गनी जा सकती ।

अभी कुछ वर्षों से आधुनिक नाटककारों ने यथार्थवाद को ही अपना क्षेत्र बनाया है । इन पर डब्लु. गेन्सबर्गों वा नर्नाटशा का प्रभाव है परन्तु इनमें हमें इन पश्चिमी-नाटककारों के समान जीवन की गहराई का चित्रण नहीं मिलता । प्रसाद जी हम समूह में अलग हैं ।

भविष्य में क्या होगा ? यह तो भविष्य के गर्भ में ही है । परन्तु इतना अवश्य कहा जा सकता है कि प्रसाद के नाटक उम्र समक्ष भी साहित्य का देन ही रहेंगे, यद्यपि अभी तो नाटकों का भविष्य ही सन्देहात्मक है ।

अनुक्रमणिका

परिचय २१	एस्किवथ ६३
प्रजातशत्रु (चरित्र) ३७, ४०, ६५, ६६, ६७, ६८, ६९, ७०, ७१, ७२, ७३, ७४, ७५—७८, ८१	ऐलिजावेथ कालीन नाटक ८, १७, १८
अज्ञातशत्रु (नाटक) ११, १२, १४, २०, २१, २४, २६, २७, २८, ३३, ३७, ४४, ४६, ५४, ६१	कमला १२२
दार्शनिक पृष्ठभूमि ६३—७१; कथा- संगठन ७१—७३, चरित्र-चित्रण ७३—७५, नायक ७४—७५, ८४	कल्याणालय २०, २४
अनन्तदेवी ३८, ८५, ८६, ८४, ८६, १०२, ११६, ११६, १२१,	कर्पूरमजरी ३, ४
अलका २३, ५६, १२५, १२८, १३२, १३६	कर्वे महोदय २१
आम्मीन १२५, १२६, १२८, १३१, १३२, १३४	कल्याणी १२३, १२८, १३१, १३२, १३६, १३७, १३८, १४१, १४३
उग्र (वेचन शर्मा) १५०	कामना २०
उत्तर गानचाली ३, ६	कामायनी ६८
उदयन ४६, ५०, ५४, ६६, ७३	कानीलिया २५, ५६, १३२, १३४ १३८,
उर्वशी २०	कारायण ६७
	कालिदास ३, ४
	कुलीक ७१, ८०
	कुमारगुप्त ८२, ८५, ८६, ८९, ९६, ११७
	गिरीशचन्द्र घोष ६
	गोल्सवदी ८, १५०
	गोपाल नाथ ५

गोविन्द गुप्त १०५, ११७
 गौतम १२, २३, ३६, ४१, ४५,
 ६४, ६८, ६९, ७२, ७४, ७६, ७८,
 ७९, ८०

चक्रपालित ५६, ८५, ९०, ९८,
 ९९, १०१, १०३, १११

चंद्रगुप्त (चरित्र) २३, २४, २६,
 २९, १०३, १२४, १२८, १२९,
 १३०, १३१, १३२

विकास १३२, आत्म-सम्मान और
 वीरता १३४—१३६, प्रेम १३६—
 १३८; १३९, १४१, १४३, १४५

चन्द्रगुप्त (नाटक) ११, १३, १४,
 १७, २०, २१, २४, २५, २६,
 २७, २८, २९, ३०, ३४, ३५, ५५,
 ५६, ६१, ८२ रचनातिथि १२३—
 १२४, राय ब्राह्म का १२८—१२९,
 सगठन १२६—१३०,

चित्रण १३०—१४५,
 १४५ १३, २३, २९, ३५, ३७,
 ४१, १२५, १२६, १२९, १३०,
 ३२, १३३, १३४, १३५, १३६,
 १३७ अन्तर्द्वेष १३८—१३९, हृदय

और मस्तिष्क १३९—१४५

चित्राधार १९

छत्रमान ६

छलना १२, ३८, ३९, ४०, ४८,

६७, ६९, ७१, ७२, ७६, ७८

जनमेजय का नागयज्ञ २०, २४,
 ३५

जयचंद २१

जयद्रथवध २२

जयमाला ९४, १०४, १०५,
 १०६, ११०, ११४

जरतकार २०, ३५

जीवक ४८

दाण्डायन २६, ४१, १२५, १२६,
 १४२, १४५

द्वापर २२

द्विजेन्द्रलाल राय ६, ९, १७,
 २५, ३१, ३७, ४८, १२६,
 १२५

द्विवेदी युग ६

दुर्गादास ६

देवकी १६, २३, ३८, ६१, ८८,
 ९२, ९४, १०५, ११८, १२२

देवदत्त ३९, ६९, ७२, ७३, ७८,
 ७९

देवसेना ११, १५, १६, २३, ३६,
 ३८, ३९, ४९, ५६, ५७, ६१,
 ८६, ९४, १०४, १०५, १०६,
 १२०, मतीन और प्रहारी १०७—
 १०८, प्रेम १०८—१०९,

वाल्मीकि १०९—११०, नाग ११०

- ११३; काव्य ११३—११४, वैराग्य ११४—११५, १२०, १४६
धातुसेन २५, ८५, ६२
ध्रुवस्वामिनी ८२
नन्द २४, ५६, १३१, १३२, १४२
नहुष ५
नागानन्द ३, ६
नाटक, भारतीय १—८
संस्कृत २—१८
पर्यादत्त ८४, ८५, ८६, ८६, ६०,
६४, ६७, ६८
पद्मावती ३६, ४०, ५०, ५४,
६६, ७२, ७३, ७६
पर्वतेश्वर १२८, १३२, १३७
पारसीक नाटक कम्पनी ६, ४४
पुरगुप्त ८६, ६३, ६७, ६६, १०१,
११८, १२१, १२२
पुरु १२५, १२६
प्रपञ्चबुद्धि ८६, ८७, ८८, ६२,
११८, ११६, १२०
प्रगाद और देश-प्रेम २१—२६,
१४६—१४७, मे पूर्व और पश्चिम
८—११, और इतिहास प्रेम २७
—३०, १४६, काव्य ३०, १४७,
१५० की नाट्यकला के
नूतन तत्त्व २१—४०, और
नूतन नाटक १६—२१, दार्श-
- निकता ३३—३७ चरित्र-चित्रण
३७—४०; नाटक ३६—३८; स्त्री-
पात्र ३८—३९; अन्य पात्र ३९:
कथोपकथन ४०—४४; पद्य का
प्रयोग ४४—४८; स्वगत ४८—
४९; संगीत ५०—६२ आदर्श १४६
—१४८; भविष्य १४६—१५०
प्रसेनजित ३७, ६६, ७२
प्रेमचंद २२, १४७
पोरस २६
पृथ्वीसेन ८५, १०२, ११६, ११७,
११८
वद्रीनारायण ५
बन्धुवर्मा २३, ३०, ६६, १०१,
१०२, १०५, १०६, ११४,
११५
बन्धुल ६६
बाजिरा ४६, ७०, ७२, ७८
बालकृष्ण भट्ट ६, ४४
बाल रामायण ३, ४
विंवसार १२, १३, ३३, ४६, ६१,
६६, ७२, ७८, ७६
बुद्ध (गौतम के अन्तर्गत देखिये)
भटार्क १३, ८४, ८६, ८८, ८६,
६३, ६४, ६६, १०२, १०३,
१०४ अभिमान ११६—११७;
महत्वाकांक्षा ११७—११८; अन्ध-

विश्वास ११६—१२०, कृतज्ञता	मोटेग्यू ६४
१२०—१२१; कर्तव्यनिष्ठा १२१,	मृच्छकटिक ३, ६
प्रेम १२१—१२२	समुद्रगुप्त ४५, ७५
भट्ट (श्री) ३	सजन १६, २०
भवभूति ३	सत्यनारायण ६
भारत भारती २२	साकेत २२
भारत सौभाग्य ५	सिकन्दर २५, २६, २६, १२४,
भारतेन्दु ५, ४४	१२५, १२६, १२६, १३०, १३५,
काल ५, ८, २१	१३७, १४१
भीमसेन ८४	सिडने १८
मल्लिका १६, ३८, ५४, ६६, ६८,	सिंहरण ५६, १२७, १२८,
७०, ७२, ७४, ७८,	१३१, १३२, १३४, १३५,
महाभारत ३, ७	१३६
महाराणा प्रताप ६	सीताराम ६
महावीर चरित ३, ६	सुदर्शन १५०
माधवलाल चतुर्वेदी ४४, १५०	सुवामिनो ३८, ५५, ६२,
मागन्धी १२, ३८, ४६, ५४, ६६,	१३२, १४०, १४३, १४६,
६७, ६८, ७२, ७३, ७७	१४५
नटगुप्त ३१, ३३, ४२, ५८,	संस्कृत नाटक—इतिहास २—१,
६२, १४७	मे काव्य ६—१६, मे प्रह्लाद
मालती माधव ३, ६	वर्णन १४—१५, मे चरित्र विभाग
मालविका ३६, ६२, १२६, १३०,	१५—१६, मे काव्य १७
१३१, १३२, १३७, १३८	स्कन्दगुप्त (चरित्र) ११, ११, ११,
मालविकाग्नि ३	२४, ३०, ३३, ३७, ४०, ४६,
मुद्गल ३३, ६२	७५, ८३, ८६, ८५, ८९, ८८,
मुद्राराक्षस ३, १६, १४१	९०, ९२, ९३, ९६, ९६,
मैथिलीशरण गुप्त २२, १४७	१०६, लालसा श्री ११—१३—

१०२, देशप्रेम और विवेक १०२—	रणधीर प्रेममोहनी ५
१०४, प्रेम १०४—१०६; १०६,	रत्नावली ३, १६
११४, ११५, ११६, ११७, १२०,	राधेश्याम कथावाचक ७, ४४
१२१, १२२, १४६	राधाकृष्णदास ६
स्कन्दगुप्त (नाटक) ११, १२, १३,	रामकृष्ण वर्मा ६
१७, २०, २१, २४, २५, २६, २७,	रामा ५०, ६१, ६२
३०, ३३, ३४, ५५, ५६	राजस ५६, १२७, १३२, १४१,
कथा-संगठन ८२—६२, चरित्र-	रूपनारायण पांडे ६
चित्रण ६२—१२२; १२४, १४६	लक्ष्मणसिंह ५
गवदार ४२, १३१, १३२, १३३,	वासवदत्ता ७३
१३४, १४०	वासवी १६, २३, ३३, ३८, ३९,
शकुन्तला ३, ५	४०, ४४, ६५, ६६, ६६, ७१,
शर्वनाग ८८, ८९, ११७, ११८,	७२, ७५, ८१
११९, १२०	विक्रमोर्वशी ३
शौ ८, १५०	विजया ३८, ४६, ५६, ६०, ८६,
सूदन (श्री) ३	८६, ६४, १००, १०४, १०५,
राजेश्वर ३	१०६, १०७, १०८, १०९, ११०,
राज्य श्री २०, २४	१११, ११२, ११४, ११५
नेवापिण्ड ८, ११, १२, १७,	विशाख २०
१८, ५०, १४६	विशाखदत्त ३
नैलेन्द्र ५४, ७७	विरुद्धक १२, ५४, ६८, ६९, ७२,
रामा १२, २१, ४५, ४६, ५४,	७४, ७६, ७८
६६	विलसन ६४
नीनिगामदान ५	हरीकृष्ण जौहर ७
नगोपरा २२	हर्ष (श्री) ३, ४, २४
भूतानी नाटक २	होरेस १८

साहित्य भवन लिमिटेड प्रयाग की एजेंसियाँ

- १ आगरा पब्लिशिंग हाउस, बाग़ मुजफ़्फ़र ज़ाँ, आग
२. इंडियन प्रेस लिमिटेड, सारदानन्द पार्क, कानपुर
३. पुस्तक स्थान, बरेली ।
- ४ पुस्तकस्थान गोरखपुर ।
५. इंडियन प्रेस लिमिटेड, जबलपुर ।
६. इंडियन प्रेस लिमिटेड, गनपत रोड, लाहौर ।
७. इंडियन बुक डिपो, आदित्य भवन, लखनऊ ।
- ८ इंडियन प्रेस लिमिटेड, बाँकीपुर पटना ।
९. राजपूताना बुक हाउस, अजमेर ।
१०. साहित्य मन्दिर, पुरानी कोतवाली, भौंसी ।
११. इंडियन प्रेस लिमिटेड, कोर्ट रोड राँची ।
१२. दी सुरेश ट्रेडिंग कम्पनी, खँडवा सी० पी० ।
- १३ इंडियन पब्लिशिंग हाउस, नई सड़क, दिल्ली ।



संस्कृति के विकास के साथ ही साथ इन अभिनयों में साहित्य की पुट भी दी जाने लगी ।

भारतवर्ष के नाट्य साहित्य का उद्भव काल ऐतिहासिक पृष्ठ-भूमि के परे अवकार में छिपा हुआ है । वह किस समय विकसित हुआ यह ठीक रूप से नहीं कहा जा सकता । प्रारंभ में इसकी रूपरेखा क्या थी, यह केवल कल्पना से ही या अन्य देशों के नवजात नाट्य साहित्य के अध्ययन से ही जाना जा सकता है । यूनान और चीन के नाट्य साहित्य का जन्मकाल, उनकी शैशवावस्था तथा किशोरावस्था के विषय में हमारे पास प्रचुर सामग्री है । अतएव यूनान और चीन के साहित्यिक आधार पर ही हम भारत के प्रारंभिक नाट्य साहित्य की कल्पना कर सकते हैं ।

बहुत पहले यूनान देश में डायोनिसस देवता की पूजा करने के लिए लोगों ने अजा गीतों की रचना की थी । डायोनिसस हमारे यहाँ के गणेश जी के समान अर्द्ध मानव और अर्द्ध पशु थे । अन्तर केवल इतना ही था कि उनका मुँह मानवी था और देह अजा की । इसी कारण अजा-गीत गाने समय, गायक बकरी का चमड़ा अपने ऊपर ओढ़ लिया करते थे । अजा-गीत वास्तव में प्रार्थना ही थी और गाने के रूप में एक-दो पात्रों द्वारा कही जाती थी । धीरे-धीरे ये गीत परिवर्तित होकर ट्रेजडी या दुःखान्त नाटकों के नाम से प्रसिद्ध हो गये ।

दुःखान्त नाटकों का भाव प्रादुर्भाव इसी रूप में हुआ था । होली जेमे लाल उत्सवों पर लोग गाँवियों में बैठकर अश्लील गीत गाते थे । रास्ते चलते तमाशगीनों पर व्यास कमते जाते थे । यही अश्लील धार-धारे परिष्कृत होकर दुःखान्त नाटकों के रूप में आ गये ।

नृत नाटकों का इतिहास

नाटकीय उद्भव के इसी आधार पर हम कह सकते हैं कि हमारे यहाँ वैदिक-काल में ही नाटक रचना होने लगी थी, परन्तु उसके

वास्तविक रूप का हमें पता नहीं। महाभारत और रामायण-काल में हमें दो एक नाटकों के नाम मिलते हैं, परन्तु उन नाटकों की प्रतियाँ अभी तक प्राप्त नहीं हुई। नाटकों का ऐतिहासिक ज्ञान हमें व्याकरण-शास्त्रियों के समय से मिलता है। पाणिनी के कथानुसार उनके बहुत पहले ही भारतवर्ष में नाट्य साहित्य पर लक्षण ग्रन्थ आदि बने चुके थे। अतः यह स्वयं-सिद्ध है कि व्याकरण-काल तब यहाँ पर नाटकों का इतना प्रचार हो गया था कि लोगों ने उनके विषय में नियमादि बनाना प्रारम्भ कर दिया था। पाणिनी का समय लगभग ३०० ई० पू० माना जाता है, इसलिए भारतवर्ष में ईसा के कई शताब्दी पूर्व से ही नाटक रचना होने लगी थी। कालिदास का समय जो पहले नाटकों का बालकाल समझा जाता था, वास्तव में नाटकों के विकास का मध्य युग था। यद्यपि यह सत्य है कि कालिदास के पूर्व के नाटकों का ज्ञान न होने से नाट्य साहित्य का अध्ययन कालिदास के ही समय में प्रारम्भ होता है।

कालिदास ने मालविकाग्निमित्र, विक्रमोर्वशी तथा शकुन्तला तीन बहुत ही उत्तम और विश्वविख्यात नाटक लिखे। शकुन्तला तो कवि की अमरवृत्ति है जो कई भाषाओं में अनूदित भी हो चुकी है। कालिदास के उपरान्त श्री हर्ष ने नागानन्द और रत्नावली नाटक लिखे तथा श्री शूद्रक ने मृच्छकटिक नामी एक सुन्दर और सर्वांगपूर्ण नाटक लिखा। इनके पश्चात् ८वीं शताब्दी में महाराज यशोधर्मान के राज-कवि भवभूति ने नाटकशास्त्रों के नियमों में विशदता और सशोधन-सा करते हुए अपने कई उत्तम नाटक लिखे जिनमें उत्तर रामचरित, महावीर-चरित और मालती माधव विशेष प्रसिद्ध हैं। इन्होंने अपने नाटकों में नाटकीय सिद्धान्तों का उल्लेख भी यथेष्ट किया। परन्तु कवि की प्रतिभा ने कहीं भी इनकी कला को नीरस या शक्तिहीन नहीं बनाया।

९वीं शताब्दी में भट्ट ने और विशाखदत्त ने मुद्राराक्षस नाटक लिखे। इनके उपरान्त राजेश्वर ने बालरामायण और कूर्मरमजरी की रचना की।

इस समय भारत पर यवनों के आक्रमण होने लगे थे और धीरे-धीरे हर्ष का विस्तृत साम्राज्य छिन्न-भिन्न हो गया। आपसी वैमनस्य ने भारतवर्ष को छोटे-छोटे राज्यों में विभक्त कर दिया। द्वेष और प्रतिहिंसा के कारण हिन्दू राजा एक दूसरे के शत्रु बन गये। हिन्दू साम्राज्य का यह अवसान-काल था जिसके साथ ही साथ भारतीय संस्कृति, भारतीय कला और भारतीय साहित्य भी नष्ट हो रहा था। संस्कृत नाटकों का जो जाज्वल्यमान मध्यान हमें कालिदास के समय में मिलता है, उसकी अस्त होती हुई रूख-रेखा हमें बालरामायण और कूर्मजरी में समझना चाहिए। यवन आक्रमणों के कारण संस्कृत साहित्य अधिकार के गर्त में विलीन हो गया और यद्यपि यत्र-तत्र कुछ संस्कृत साहित्यिकों ने अपने धुंधले प्रकाश से नाट्य साहित्य को आलोकित करने का प्रयत्न किया था, परन्तु उनमें रवि का तेज न था। उनकी मलिन ज्योति झिल-मिलाते हुए ताराओं और नक्षत्रों का ही प्रकाश था। मुसलमानी आक्रमणों के पश्चात् संस्कृत साहित्य फिर से गौरवान्वित न हो सका।

हिन्दी साहित्य में नाटक

११वीं शताब्दी हिन्दी का विकास काल था और उस काल के कवियों ने इसी नई भाषा को अपनी कृतियों में अपनाया। संस्कृत — उनके लिए मृत भाषा हो चुकी थी। अतएव इस काल में संस्कृत नाट्य-हित्य की रचना समाप्त हो गई। मुगलों के शासन काल में साहित्य के अग की उन्नति न हो सकी, क्योंकि एक तो समय और परिस्थितियाँ के प्रतिकूल थीं और दूसरे मुगल संस्कृति और धर्म में नाट्य-हित्य के प्रति प्रेम न होने के कारण नाटकों की राजकीय प्रोत्साहन नहीं मिला। कभी-कभी हिन्दू महाराजाओं के यहाँ रामलीला या राजलीला-मंडली अपने खेल तमांगे किया करनी थीं, लेकिन उनमें धार्मिक प्रवृत्ति ही अधिक थी, साहित्यिक रस कम। अतः हिन्दी में जहाँ कविता इतनी उन्नति कर गई, जहाँ उसका निजी साहित्य

काफी हो गया वहाँ एक या दो साधारण नाटकों को छोड़ कर नाट्य साहित्य की रचना १९वीं शताब्दी तक प्रारम्भ न हो सकी ।

हिन्दी में नाटक रचना भारतेन्दु-काल से ही प्रारम्भ होती है । कहा जाता है कि हिन्दी का सर्वप्रथम नाटक नहुष भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जी के पिता श्री गोपालचन्द्र जी ने ब्रजभाषा में लिखा । इसके अनन्तर राजा लक्ष्मणसिंह जी ने बोलचाल की भाषा में कालिदास के शकुन्तला नाटक का अनुवाद उपस्थित किया । परन्तु नाटक लिखने की सच्ची प्रेरणा भारतेन्दु के ही हृदय में हुई और इन्होंने साहित्य के इस अंग की यथाशक्ति सेवा की । कुल छोटे-बड़े सब मिलाकर ३० नाटक इन्होंने लिखे । जिनमें से कुछ तो न्यूनाधिक रूप में संस्कृत नाटकों के अनुवाद हुए, कुछ छाया अनुवाद या उन पर समारित हैं । इनके कुछ नाटक मौलिक भा हैं, लेकिन इनकी सब से बड़ी मौलिकता खड़ी-बोली के प्रयोग में थी । और (इस प्रकार हिन्दी नाटकों का जन्म हुआ ।)

हिन्दी में नाटकों का जन्म अनुवाद और समानुवाद में होना कोई आश्चर्यजनक नहीं है । क्योंकि प्रायः ८०० वर्षों के पश्चात् नाटकाय सिद्धान्त और उपकरणों की जनता और लेखकों के सामने बिलकुल मौलिक रूप में उपस्थित करना असम्भव ही था । इस कारण नवीन उत्साह उत्पन्न करने के लिए अनुवाद और छाया अनुवादों की सब से बड़ी आवश्यकता रहती है । भारतेन्दु जी ने नाट्यशास्त्र के नियम-उपनियमों पर भी कुछ प्रकाश डालने का प्रयत्न किया था और साथ ही नाट्य इन्होंने बंगला और अंग्रेजी नाट्यशास्त्रों का उपयोग भी अपनी रचना में किया था । लेकिन इनका अधिक भुकाव संस्कृत नाट्यशास्त्र की परती रहा । इसी काल में देहली के श्रीनरामदास जी ने रणधीर-प्रेममंगलिका नाटक लिखा जो विस्तार के कारण रामचंद्र के योग्य न था । उसका शिष्ट हास्य ही नाटक का प्राण है । ५० यद्वा नागयण इन भाग्य-मौभाग्य में भा नहीं दीप पा गया है । नाटक काफी लम्बा है और ६० पात्रों का अभिनय में भाग लेना नाटकीय दृष्टि में एक

कठिन समस्या है। इसी समय प० बालकृष्ण भट्ट, लाला सीताराम जी और राधाकृष्णदास जी ने भी कुछ नाटक लिखे लेकिन इनमें, राधा-कृष्णदास जी का 'महाराणा प्रताप' ही सर्वांग सुन्दर है और वह सफलता से अभिनीत भी हो चुका है।

अनुवाद की पद्धति तो पहले से चली आ रही थी लेकिन द्विवेदी-युग की अनूदित कृतियाँ बहुत ही सुन्दर और भावपूर्ण हैं। लाला सीताराम जी ने संस्कृत के नाटकों का अनुवाद किया जिनमें नागनद, मृच्छकटिक, महावीर-चरित, मालती-माधव और उत्तर-रामचरित बहुत ही सफल अनुवाद हुए हैं। भाषा सरल और प्रवाहयुक्त है। मूल के भावों के फेर में पड़कर अनुवादक ने भाषा को क्लिष्ट और अर्थहीन नहीं बनाया है। श्री सत्यनारायण जी ने मालती-माधव और उत्तर-रामचरित का अनुवाद किया। कविताओं का अनुवाद पंडित जी ने बड़ी भावपूर्ण ब्रजभाषा में किया है, लेकिन मूल के भावों को यथा-शक्ति अनुवादित करने में इनकी भाषा कई जगह क्लिष्ट हो गई है। श्री रामकृष्ण वर्मा, गोपालराम गहमरी और रूपनारायण पांडे जी ने द्विजेन्द्रलाल राय और गिरीशचन्द्र घोष के नाटकों के अनुवाद हिन्दी में प्रस्तुत किये। इन अनुवादों में पांडे जी का दुर्गादास बहुत ही सुन्दर है। अन्य भाषाओं से भी अनुवाद होना प्रारंभ हुआ जिनमें महाराष्ट्र भाषा के छत्रसाल नाटक का विशेष आदर हुआ।

अभी तक साहित्यिक नाटक हिन्दी में नहीं लिखे गये थे, लेकिन जनता की रुचि नाटकों की ओर काफी बढ़ चली थी। पारसी नाटक कंपनियों के नाटक हिन्दी और उर्दू की विचित्र रफा करते थे जिनमें पद्य और गद्य का विचित्र सम्मेलन होता था। गद्य में चलते-पलते पात्रों का पद्य का आश्रय लेना स्वाभाविक समझा जाता था। देश, काल और पात्रों का भी विचार न रखा जाता था। वास्तविकता और स्वाभाविकता की ओर ध्यान देना दर्शकों की करतल बर्तन के सामने अधिक प्रशमनायक न था। और यह करतलध्वनि, शेरवाजी में प्रत्येक

शेर के बाद मिल जाया करती थी। ऐसे रगमच और जनता में न तो जनता की रुचि ही परिष्कृत हो सकती थी और न साहित्यिकों का प्रयत्न ही सफल हो सकता था। पारसी कपनियों के लेखकों में प० हरीकृष्ण जोहर ही पहले लेखक थे जिन्होंने महाभारत नामक नाटक कलकत्ता की पारसी कम्पनी द्वारा खिनाकर भारतीय विषयों की ओर इन कम्पनियों का ध्यान आकर्षित किया। प० राधेश्याम कथावाचक जी भी इन्हीं श्रेणियों के नाटककारों में से हैं इनके एक दो नाटक कुछ उच्च श्रेणी के भी हैं।

प्रसाद जी हिन्दी साहित्य के सर्वप्रथम मौलिक नाटककार हुए। इन्होंने एक ओर तो प्राचीनता का ध्यान रखा, दूसरी ओर अंग्रेजी और बंगला साहित्य से प्रभावित होकर नवीन मार्ग ग्रहण किया। इस तरह इनकी नाट्यशैली प्राचीन और अर्वाचीन नाट्यशैली की सम्मेलनभूमि है। एक ओर न तो आप पूर्ण आधुनिक ही हैं और न दूसरी ओर नितान्त प्राचीन। उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम चतुर्थांश में जन्म लेने और बीसवीं शताब्दी में कला-विकास होने के कारण उनकी रचनाओं और चरित्र में १९ वीं और २० वीं दोनों शताब्दियों के उपकरण दिखाई देते हैं।

“उन्नीसवीं शताब्दी ने उन्हें रोमांस के प्रति मुकाव, सस्ती, विलासितापूर्ण सरसता और मंफ्टों से यथासम्भव अलग रख कर सामान्य सुख के साथ जीवन बिताने के भाव प्रदान किये और बीसवीं शताब्दी ने उन्हें यौवन का प्रवाह, परिवर्तनोन्मुखी प्रवृत्ति, भारतीयता की घोर मुकाव, विदग्धता तथा अस्थिर वेदना का दान दिया।”^१

नाटकों के अन्तर प्रवाह में इस वास्तविकता और आदर्श का अनूठा मिलन है। जिसने प्रसाद के नाटकों को एक मौलिक रूप दे

^१सुमन जी—‘कवि प्रसाद की काव्य-साधना।’

दिया है। इनकी नाट्यशैली पूर्व और पश्चिम में प्रभावित अवश्य है परन्तु उसमें मौलिकता भी है।

प्रसाद में पूर्व और पश्चिम

आधुनिक नाटको में पश्चिमी प्रभाव

आधुनिक हिन्दी नाट्य रचनाओं पर मुख्यतः बंगाली, अंग्रेजी और संस्कृत नाट्यशास्त्रों का ही प्रभाव पड़ा है। इसके अभी तक कोई भी मौलिक सिद्धान्त नहीं। हिन्दी नाटक की यह शैल्यवस्था ही है। अतएव यह स्वाभाविक ही है कि वह दूसरों के सहारे चलने का प्रयत्न करे। कहीं कहीं कुछ नाटककारों ने अपनी प्रतिभा के बल पर अपनी मौलिकता रखने का प्रयत्न किया है, परन्तु ऐसे उदाहरण कम ही हैं जहाँ पर उनकी मौलिकता अधिक सफल हो सकी हो। मुख्यतः अंग्रेजी नाटकों का ही प्रभाव आधुनिक नाटककारों पर अधिक है क्योंकि आधुनिक शिक्षा में अंग्रेजी का स्थान प्रमुख होने के कारण सभी लोग उसके साहित्य से भिन्न हैं। दूसरे, बंगाली साहित्य जो बहुत अंशों में अंग्रेजी नाटकीय सिद्धान्तों से प्रभावित है, भारतभर में ही हिन्दी लेखकों को अपनी ओर खींचने लगा था। इस प्रकार हिन्दी नाटको पर बंगाली साहित्य के द्वारा अंग्रेजी साहित्य का अप्रत्यक्ष प्रभाव बहुत दिनों से रहा है। यहाँ एक बात स्मरणीय है कि यूनानी अर्वाचान अंग्रेजी नाट्य-सिद्धान्त भारतीय नाट्यशास्त्र के अनु- नहीं हैं। इसलिए अंग्रेजी के एलिजाबेथ कालीन नाटककारों का प्रभाव हिन्दी में अधिक देखने को मिलता है। शेक्सपियर और के समकालीन नाटककार अपने नाटकीय आदर्श और सिद्धान्तों संस्कृत नाट्यशास्त्र के अधिक समीप हैं। उनका वातावरण भारतीय संस्कृत नाटको के रोमान्टिक वातावरण के समान ही रहा है। यही कारण है कि इब्सेन, शॉ और गेन्सबर्ग आदि का प्रभाव राय तथा अन्य बंगाली नाटककारों में कम ही दिखाई देता है। हिन्दी में इब्सेन

के नाटकों के अनुवादों को छोड़ कर अभी तक कोई भी ऐसी कृति नहीं जो अंग्रेजी साहित्य के आधुनिक मनोवेगों से भरी हुई हो । हाँ, एकाकी नाटकों की बहुलता अवश्य ही आधुनिक पश्चिमीय एकाकी नाटकों के कारण है और सामाजिक समस्याओं, कथासंगठन, भाषा और वातावरण में वे उन्हीं के सदृश हैं; लेकिन नाटकों पर उनका प्रभाव नहीं के बराबर है । यत्र-तत्र कुछ प्रयत्न भी इस ओर किये गए हैं, परन्तु वे अधिक सफल नहीं कहे जा सकते ।

प्रसाद जी की नाट्य-रचना बंगाल के द्विजेन्द्रलाल राय के नाटकों से अधिक प्रभावित है और राय बाबू के नाटक स्वयं ही पश्चिमी प्रभावों में श्रोत प्रोत हैं । अतएव प्रसाद जी की रचनाओं में पश्चिमी नाट्य-सिद्धान्तों के उपकरणों का होना स्वाभाविक ही है । साथ ही अपनी रुचि और संस्कृति के कारण प्रसाद जी सब से अधिक भारतीय भी हैं, इसलिए प्रसाद जी की नाट्य-कला एक रूप से पूर्व और पश्चिम नाट्यशास्त्रों की सम्मेलन-भूमि है जिसको उन्होंने अपनी प्रतिभा के बल पर बहुत कुछ नया रूप दे डाला है ।

न-कृत नाटका मे कारुण्य

संस्कृत नाटकों का निर्माण धार्मिक नींव पर ही हुआ है । धर्म के सिद्धान्त ही नाटक के उपकरणों में मिल गए थे । अव्यात्मवाद में श्रोतप्राप्त राष्ट्र के लिए यह स्वाभाविक ही था कि उसका साहित्य भी अध्यात्मवाद का ही एक रूप हो । अतएव गीता में बतलाये हुए

अनाश्रितः कर्मफलं कार्यं कर्म करोति यः ।

न मन्थासी च योगी च न निरग्निर्नचाक्रिय ॥

+

+

+

न जायते म्रियते न कदाचन न हन्यते हन्यमाने शरीरे ।

कर्म की प्रधानता और आत्मा की नित्यता में विश्वास संस्कृत साहित्य के प्रत्येक अंग पर अपना अस्तित्व जमाये हुए है । हमारा जीवन हमारे

पूर्वकर्मों का फल है यदि हम सुखी हैं तो यह सुख हमारे पुण्यकर्मों का पुस्कृति है और दुःख हमारे नीच कर्मों का दण्ड । ईश्वर ही हमारे कर्मों की परख करता है । नित्य अच्छे कर्म करने पर आत्मा नित्यप्रति उन्नति करती हुई मोक्ष पाकर आवागमन के बन्धनों से छूट जाती है । जब तक आत्मा में पूर्ण शुद्धता नहीं तब तक निर्वाण उसके लिए सम्भव नहीं । भिन्न-भिन्न रूप, भिन्न-भिन्न जीव उसी एक सत्ता के रूप हैं - सब में हमारी यही आत्मा विद्यमान है । पुण्यकर्म करने पर आत्मा एक शरीर छोड़ अच्छे शरीर को धारण करती है । आत्मा परमात्मा का ही अंश है, वह नित्य है अमर है । कर्म की प्रधानता और आत्मा की नित्यता में विश्वास करने के कारण संस्कृत नाटकाचार्यों के मिथ्यान्त यूनानी नाटकाचार्यों से भिन्न हो गये । संस्कृत नाटकों में यूनानी नाटकों के समान दुःखान्त नाटक नहीं है, क्योंकि यहाँ पर मृत्यु इतनी अविक दुःखदायी नहीं जितनी पश्चिम में । मृत्यु होना केवल आत्मा का एक वस्त्र त्याग कर दूसरा वस्त्र धारण करना ही तो है ! जब तक चौगसी लाख रंनियों का चक्र जीवात्मा पूरा न करेगी तब तक उसे मोक्ष कहाँ ? मृत्यु हमें हमारे अन्तिम उद्देश्य की ओर ही तो ले जाती है—वह तो केवल नये जीवन का संदेश ही है । फिर मृत्यु से दुःख क्यों ? यहाँ कारण है जिसमें संस्कृत नाटकों में हमें यूनानी जैसे दारुण दुःखान्त नाटक नहीं मिलते ।

आपत्तियों का सामना करना प्रत्येक महान् पुरुष का कर्तव्य है । वही तो सोने की परख बताती है, “कष्ट हृदय की कसौटी है । तपस्या अग्नि है”—देवसेना । इस कारण जो जितनी आपदाओं का सामना करेगा उनकी आत्मा उतनी ही अविक दीप्तमान् होगी । आपत्तियाँ दुःख के नहीं, सुख के क्षण हैं । उनमें दुःख देखना अपनी आत्मा के प्रति अपराध करना है । आपदाएँ मोक्ष का सुगम पथ हैं, हमारी परीक्षा का उत्तम साधन । दूसरे हमारे इस जीवन का दुःख हमारे पूर्वजन्म के कर्मों का फल है जिसे हमें भागना ही पड़ेगा । वह हमारे दुःखों

का परिणाम है, आत्मा की मलिनता धोने के लिए हमें कष्ट सहने ही होंगे। शकुन्तला की आपत्तियाँ उसके अधि-सत्कार में भूल होने के फलस्वरूप थीं। देवी सीता की करुणावस्था उनके पूर्वजन्म की भूल का दण्ड थी। इसी कारण ही इन देवियों की करुण गाथा इन नाट्यकारों के हृदय को अधिक न हिला सकी।

फिर भी मृत्यु और आपत्तियाँ सत्कार की कठोर समस्याएँ हैं। अतः सस्कृत नाट्यकाव्यों ने मृत्यु का रंगशाला पर दिवाना वर्जित कर दिया है क्योंकि उनके आदर्शानुसार साहित्य का उद्देश्य सुख और शान्ति का संदेश देते हुए जीवन का आदर्श स्थापित करना है। इस कारण भी सस्कृत में दुखान्त नाटकों की रचना नहीं हुई। करुण-रस नाटकों में अवश्य रहता था लेकिन उसमें वह तीव्रता न रहती थी जो शेक्सपियर की ट्रेजडियों में हमें मिलती है। प्रसाद जी के तीनों ऐतिहासिक नाटक करुण रस से परिपूर्ण हैं। और यद्यपि चन्द्रगुप्त का अन्तिम अंक सुखान्त है, परन्तु स्कन्द और अजातशत्रु में सुख और नफ़रतता के सागर में करुण रस की हिलोरें ही उठती दिखाई देती हैं। स्कन्दगुप्त के अन्तिम दृश्य में जो करुणता व्याप्त है, वह वैराग्य का भाव हमारे हृदय में उत्पन्न कर देती है। देवमेना और स्कन्द का व्याग, उनके जीवन में आये हुए घोर नैराश्य के फलस्वरूप ही तो है।

“हृदय की कोमल कल्पना ! सो जा, जीवन में जिसकी सम्भावना नहीं। जिसे द्वार पर आये हुए लोटा दिया था उसके लिए पुकार मचाना क्या तेरे लिए कोई अच्छी बात है ? आज जीवन के भावी सुख, आशा और आकांक्षा—मर से मैं विशा लेती हूँ। . . .”

परन्तु यह सत्य शेक्सपियर के अन्तिम दृश्यों में कितना भिन्न है—इसमें शोक नहीं, दुःख नहीं, हृदय को हिला देने वाली करुण कथा नहीं—बेवक जीवन का महान आदर्श रखते हुए शान्ति में उसकी स्मृति है। हृदय इस लोक को छोड़ अन्य लोक में जा पहुँचता है।